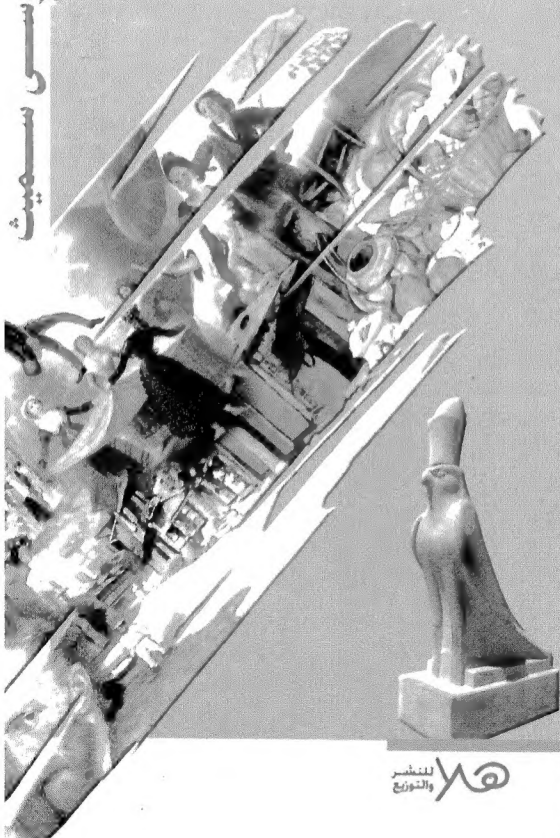


# الحركات الفنية

منذ عام ١٩٤٥

ادوار لوسى سميت

١  
مهاجرين | مؤلفين | صيغ



للنشر  
والتوزيع



# الحركات الفنية

منذ ١٩٤٥

الكتاب : الحركات الفنية

إعداد : إدوار لوسي سميث

الناشر : هلال للنشر والتوزيع

٦ ش الدكتور حجازي - الصحفيين - الجزائر

تليفون : ٣٠٤١٤٢١ / فاكس : ٣٤٤٩١٣٩

رقم الإيداع : ٧٩٨٨ / ٢٠٠٢

الترقيم الدولي : 9 - 99 - 5784 - I.S.B.N. 977

طبع وفصل ألوان : عريضة للطباعة والنشر

العنوان : ٧ & ١٠ شارع السلام - أرض اللواء - المهتمسين

تليفون : ٣٢٥٦٠٩٨ - ٣٢٥١٠٤٣ - فاكس : ٣٢٩١٤٩٧

الطبعة الأولى

١٤٢٢ هـ - ٢٠٠٢ م

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة

# الحركات الفنية

منذ ١٩٤٥

تأليف : إدوارد لوسى سميث

ترجمة : أشرف رفيق عفيفى

تقديم : أ.د. مصطفى الرزاز

مراجعة : أحمد فؤاد سليم

هنا للنشر والتوزيع

**هذه ترجمة كاملة للكتاب**

**Movements in Art since 1945**

**Edward Lucie-Smith**

**New Revised Edition**

**World of Art**

## تقديم أ. الدكتور مصطفى الراز

في عهد زاهر للمجلس الأعلى للثقافة تلتقى فيه نخبة متميزة من المبدعين من رجال الثقافة والفن معنيين بالبحث المتعمق المحرك لتيارات الاستنارة والتفاعل الثقافي ، وفى عهد ازدهار الشخصية الثقافية المصرية ، تشرف لجنة الفنون التشكيلية بالمجلس بهذا الانجاز الهام الذى يمثل صوتاً رناناً فى قاع مجوف خلو من الاجتهاد يتعرض لمرحلة هامة من تطور الفن المعاصر اعتباراً من عام ١٩٤٥ حتى منتصف التسعينيات- هى مرحلة معزولة عن ثقافة طلاب الفن وبعض من أساتذته وكتابه ونقاده إذ لاتتوافر فى المكتبة العربية نظائر لبحث تلك الفترة بالعمق والموثوقية التى لهذا الكتاب القيم .

إن ترجمة هذا الكتاب وإعداده للقارئ العربى يصحح الكثير من المفاهيم المستغلقة على العاملين فى الحقل الثقافى والتشكيلى خاصة ، ويلقى الضوء على اللغة الجديدة لهذا الفن ومفاهيمه، وأهدافه وأعلامه ، والعوامل الثقافية والسياسية التى فجرت تلك التحولات المطردة بما هى فى حد ذاتها وجه من التحولات المركبة للعصر ولنظام التفكير فيه بصفة عامة ، وبكل الوسائط انعكاساً لها تارة وريادة وتحريكاً لها تارة أخرى .

إن غياب مثل هذا المرجع الهام يؤدى حتى الآن فى الحركة الفنية إلى

اختلاف الفرقاء ، إلى التشاحن على ما أصبح مسلماً به ، وعلى إنكار ما اثبت فاعليته ، بل وعلى ما فات زمانه ، وبهتت حجته ، رغم حداثة ولادته .

إن تدريس تاريخ الفن الحديث والمعاصر يقف عادة في كليتنا الفنية عند حدود الأربعينيات ، وآخر النجوم التي يتعرض الدارس لسيرتهم وإنجازهم الإبداعي هم بول سيزان - كلود موني - هنرى ماتيس - فان جوخ - جوجان - لوتريك - رودان - هنرى مور - بيكاسو - ميرو - براك - بوتشيني - دالى - موندريان . وهم جميعاً من بين رواد مدارس التأثيرية والتكعيبية والمستقبلية والسيرالية والتعبيرية والتجريدية .

ولا يتعرض دارسو الفن في معاهدنا للاتجاهات والمذاهب والجماعية والفردية التي تخطت تلك الآونة ، وخطت خطوات واسعة في التجديد الإبداعي المتعدد على القوالب القديمة والجديدة ، وتحدث في عناد وعنف الرواسخ والأولويات السائدة ، مما اتسع معه مجال الثقافة البصرية ليشمل إتجاهات صنفها روبرت اتكنز RoPert Atkins ب ٥٨ حركة أثبتت رسوخها وأعلت كلمتها منذ الخمسينيات وحتى نهاية الثمانينيات ويعالج هذا الكتاب الذى بين يديك العديد منها بالعرض والتحليل المركز .

وسيفجر صدور هذا الكتاب مناقشات عديدة حول عالمية الفن أو إقليميته وستعاود مقولات مستهلكة وبالية طرحها من جديد مثل الانسياق للعالمية والتمسح بالدولية والدونية والاستسلام للمنتجات الثقافية الاستعمارية ، وسيعاود أصحاب تلك المقولات التباكى على «التقاليد الفنية الأصيلة» وعلى الذاتية وعلى التراث» إلى آخر تلك المقولات التى أشار إليها

رمسيس يونان في منتصف الستينيات قائلاً: إن هذه الدعوة تدعو إلى الانحسار داخل نطاق تقاليدنا مدفوعة في ذلك بدوافع رجعية أو مجرد النعرة الوطنية الضيقة الأفق ، دون أى إدراك جدى لحقيقة تراثنا ، ولا لحقيقة التراث العالمى » ويشرح أحمد فؤاد سليم هذه النزعة الرجعية قائلاً:

ويؤكد يونان -أن السبب في تفجر الفن الأوروبى وتقدمه يرجع إلى تأثيره بالفنون الشرقية والإفريقية والإسلامية وذلك قبل أن يتأثر أى فنان شرقى أو إفريقى بهذا الفن الأوروبى . وإن الفن الأوروبى ذاته قد بدأ بالثورة على التراث الأوروبى المتمثل في التقاليد الإغريقية - الرومانية ، والنهضة قد عززها الاحتكاك بفنون الشرق الأقصى وفنون الشرق القديم والفن الإغريقى والفنون الإسلامية ويذكر نصيحة جوجان لأحد أصدقائه قائلاً: « الغلطة الكبرى هى الفن الإغريقى مهما يكن جماله . ضع نصب عينيك دائماً الفن الفارسى والكامبودجى وشيثاً من الفن المصرى ».

ويقول : الأمر ليس إذن أمر غزو ثقافى ؛ وإنما هو انقلاب ثقافى عميق، يتمثل في الخروج من نطاق التقاليد القومية إلى محيط التراث العالمى ، والأخذ بلغة الفن الحديث مع الإمعان في النظر في التراث العالمى ، وأن نعمق وعينا بالعصر الذى نعيش فيه دون أن نخش أى تجديد مهما بدا لنا متطرفاً . ويقول يونان إن أولئك الذين يخشون على شخصيتنا القومية أن تضع ، من كل هبة نسيم تهب عليها ، إنما يكشفون بذلك ضعف إيمانهم بهذه الشخصية وقدرتها على النماء والتطور. ويرجع رمسيس يونان أهم أسباب اعتراض سبيل الحركة التقدمية وأشدّها خطراً إلى انخفاض مستوى الثقافة الفنية بين عامة الناس والغالبية الساحقة من المتعلمين ، بل وبين العديد من

نعددهم مثقفين ، فاختلط الأمر وتداخل الغث مع الثمين ، وسيطرت التيارات الرجعية على مقدرات الحركة الثقافية والنقدية والفنية .

(رمنسيس يونان- الحركة الفنية بين المحلية والعالمية- مجلة الفكر المعاصر يوليو ١٩٦٦) .

ويرجع الفقر الثقافي الذى يعانى منه الكثير من الفنانين والنقاد العرب أصلاً إلى ندرة الأصول المؤلفة والمترجمة فى ميادين الثقافة الفنية المعاصرة ، التحليلية والنقدية والتأملية والتاريخية والمقارنة والمحاورة والإدراكية والتوصيلية من ناحية ، ومن ناحية أخرى تفتقر التجارب الإبداعية المستنيرة فى المنطقة العربية إلى المنشورات الاحترافية التى يقدمها بشكل محترم إلى العالم ، مما يجعل تلك التجارب مجهولة أياً كان مستوى عطائها على الصعيد الدولى ، الأمر الذى تخطاه فنانون فى أمريكا اللاتينية ، وشرق آسيا ، وتمكنوا من ترسيخ مكانتهم فى خريطة الفن العالمى المعاصر على مستوى النشر والنقد والمتاحف والشيوخ الجماهيرى .

إن لغة جديدة للفن التشكيلى المعاصر فى العالم كله قد بدأت تأسيس منجزها المدهش ، وتحذيره ، ومد تأثيراته . وهذه اللغة ليست بالضرورة ولا بأى صورة من الصور لغة الفن الأوروبى فقط ولكنها لغة تقدم الفكر والثقافة والتأمل والأحاسيس ، على القواعد البنائية وعلى استعراض المهارات المرتبطة بها . وهذا ليس تحولاً فى لغة الشكل ، أو فى الأسلوبية فقط ، بل فى صميم المستهدف والمأمول من العمل الفنى فى حياة الإنسان . إنه لمن العار أن يبدأ الفنان الشاب مسيرته بخبرة (أنتيك) متحفية بينما المنوط به أن يقف على خريطة العصر يتحدث لغته بفصاحة وطلاقة ومناوشة

وإسهام وامتصاص ، تلك اللغة التى لم يتعلمها وتلك الخريطة التى يقف على مسافة بعيدة من إحدائياتها النابضة .

والطامة الأكبر ، أن الكتاب والنقاد الأكاديميين فى أغلبهم يشاركونه هذا الموقف البائس من العلم الجديد والوعى المعاصر بمتغيرات الأمور ، ولأنهم كبار ، ولأنهم أصحاب نفوذ فإنهم يلوذون بالسخرية والتهكم ويعتصمون بشعارات الأصالة والصدق والرصانة والأصول .

إن كثيراً من الأمراض التى تعوق صحة الحركة الفنية النابضة فى مصر ومسيرتها الطموح يرجع إلى غياب الوعى بتلك المتغيرات المحركة فى الفن العالمى التى فتحت أمامنا الآفاق للتفاعل والاحتكاك والمشاركة والمساهمة والفوز والتألق . وقد كان من جراء هذا الاحتفال المتفاعل أن اضطلع فنانون بتلك اللغة الجديدة وجرت محاولات لقراءتها ونادى عدد من المستنيرين من طليعة الفنانين بضرورة إضاءة هذه القاعدة والمعلوماتية الخطيرة من اللغة الجديدة - الحية - للفن اليوم ، هى لغة الحوار والتنافس والتفاوض المهيمنة على عالم الإبداع الاحترافى فى الفنون التشكيلية فى العالم ، فتنادى المبدعة جاذبية سرى فى مقالها الحماسى - العميق - بضرورة الاطلاع على كل ما يجرى فى العالم الغربى الحديث من فكر وتقنية وأسبابها وأحوالها لإرساء المعرفة وتمهيد الأرض أمام الأجيال الفنية القادمة (فنون تشكيلية العدد ١ سنة ١٩٩٥ ص ٣٦) .

وعندما فجرت جماعة المحور القاهرية أفاق الطموح والحسارة بالعمل المركب الذى أعدته فى قاعة السلام عام ١٩٨١ والعمل المركب العملاق الذى احتوى قاعة المانسترلى بالروضة ، آزرت جهوداً إبداعية فردية لكل من منير كنعان - عفت ناجي - رمزي مصطفى - وعبد السلام عيد .

وقد واجهت جماعة المحور مقاومة رفض وسخرية شديدة من الفنانين والنقاد الرجعيين والتقديين معاً . فقد كانت جماعة تصادمية لم تمهد لحركتها بمقدمات الاستجداء وطلب الدعم المادى والمعنوى ، وقبول مصطلح : العمل الفنى المركب : كما يقول حمدى عبد الله بما لم يقابل به مصطلح آخر لاتجاه من الاتجاهات الفنية الأوروبية التى يتم تداولها بين الفنانين والنقاد . فقد تناول النقاد كل المصطلحات الممثلة للاتجاهات الفنية الأوروبية كما هى بنفس المسميات عند تصنيفهم للاتجاهات الفنية التشكيلية المصرية، وإيجاد ما يقابلها أوروبياً، وإن كان استخدامهم لها فى بعض الأحيان غير دقيق ، أما مصطلح العمل الفنى المركب فقد عانى من تعدد وتضارب التفسيرات حوله كمصطلح وإنتاج فنى ، وقد عارض الأكثرية من الفنانين والنقاد فكرة العمل الفنى المركب بشدة بل وصل الأمر بالبعض إلى عدم الاعتراف به صراحة أو إدراجه تحت أى مسمى من مسميات الفنون التشكيلية المعترف بها (الرسم - التصوير - النحت - الحفر) كما قد غالى البعض الآخر ونادى بضرورة شطبه وعدم عرضه بقاعات العرض الرسمية استناداً : - هذا فى رأيهم - إلى أنه قد انتهى عالمياً ، بالإضافة إلى عدم إطلاق مسمى فنى عليه !!! وإن أطلق فهو من باب التجاوز . على الرغم من أنه فى نفس كتاباتهم أشاروا إلى ما عرض فى المعرض التاسع (الدكيومتتا) من إنتاج الأنستليشن . وأيضاً ما قدم مؤخراً فى بينالى القاهرة الخامس من قبل الدول الأوروبية دليلاً معاشاً على أنه مازال معاصراً ، ولم ينته كما ادعى البعض ذلك .

انتهى أغلب النقاد من خلال الكتابات النقدية في الصحف والمجلات المصرية -التي تم حصرها -خلال السنوات الخمس الماضية إلى التضارب، وعدم الاتفاق حول المسمى (المصطلح) وما يعبر عنه . فكان أغلبها بعيداً كل البعد عن الاقتراب من تفسيره، مما انعكس أثره وأصاب المناخ العام للحركة التشكيلية المصرية بحالة من التخبط نظراً لما أشاعه من خلط بين المفاهيم والمسميات . ونذكر بعض تلك المصطلحات والمسميات التي أطلقت عليه على سبيل المثال : (التجميع -العمل الفني التجميعي -العمل الفني المركب -العرض التشكيلي الشامل في الفراغ - العمل الفني المجسم -العمل المركب أو البدع الفنية أو البدع اللافتية أو اللافت -الأبجكت - التشكيل المجسم -التركيبات المجسمة -الواقعية الجديدة - الواقعية المتميزة -التشكيل الحر -التشكيل الحر الحديث -التركيب -منشأة -التجهيز-تشكيل ذات أبعاد ثلاثية -عرض فني مجسم - التركيبات الكهربائية ... إلخ).

إن ثمة جدلاً دائماً ، لا بد من الاعتراف به ، بين خصوصيات الهوية القومية من ناحية وبين مشتركات الهوية الإنسانية المتطورة من ناحية أخرى . وتأخذ اللغة العالمية للفن موقعها الأصيل في إطار مشتركات الهوية الإنسانية المتطورة ، تلك التي يسهم في تشكيلها الجميع ، ولا تضرب هذه اللغة العالمية ، كما قد يتصور البعض ، بالخصوصيات الثقافية والإقليمية والقومية والفردية عرض الحائط ، ولكنها تستوعب -بالأحرى - هذه الخصوصيات في نسيجها وتصرها في بوتقة فاعليتها ، وتدفعها إلى تأويل ذاتها وفقاً لسباقات جديدة .

وفى ضوء المتغيرات البيئية والمؤسسة الصناعية والتكنولوجية خرج الإنسان من عزلته ومن خصوصيته ، فقد قربت وسائل الاتصال من أجزاء العالم . حتى تضاءلت فكرة الإقليمية والفكر القبلى ، وأصبح انتشار الفكر والثقافة فى كل أرجاء العالم عن طريق أدوات العصر ، قد أجبر العالم لأن ينحو نحواً مخالفاً لتبديد الهوية ، ويبحث عن أصالته وحضارته القديمة ، وإن كان الوعى وملاحقة ظروف العصر واختبار التصور موقفاً إيجابياً للإنسان ، وضع المجتمعات فى حالة تذبذب وحالة فوضى نزوعية ما بين اختيار تركة الماضى ، كنوع من الاعتداد بالذات ، وبين مساية العصر وملاحقته ، وقد تأثر الوعى الفنى بهذه المتناقضات حتى أن الفن التشكيلى يكاد بكل مما حدث فى اتجاهاته يبحث عن لغة توازى مقدرات هذا الإنسان من خلال التغير الحادث فى شكل البيئة من جراء تقلبات العصر وتطوراتها ، فقد تغير مفهوم الفن فى الفترة الأخيرة بما يتلاءم وهذه المتغيرات-البيئة ومشكلاتها -فهو ينحو نحواً انتقالياً تجريبياً بغية تأصيل أبجدية لغة تشكيلية تناسب إنسان هذا العصر، وفق ظروفه وسرعته المتلاحقة . ووفق ظروف بيئته . وما فيها من ظلال حضارته القديمة .

ويشير أحمد فؤاد سليم فى بحثه عن التغريب فى التشكيل الحديث إلى ألوان الخلط والتلفيق والتوفيق الخاطئ لمصطلح التغريب فى السنوات العشر الأخيرة حيث يتهم عدد ممن يكتبون فى الصحف حركات وتيارات الحداثة وما بعد الحداثة فى الفن المصرى المعاصر بالتبعية ، وفقد الهوية الفنية لصالح مظلة السياق الغربى حيث يظن أولئك أن الهوية مجرد المحاكاة لصور التراث المنمط ، أو لتقاليد وعادات القراء ، على اعتبار أنهم العدد

الغالب - أى محتوى الهوية - الذى يطلق عليه مجتمعات ما يسمى بالعالم الثالث مرة، والشعوب النامية مرة أخرى ، أى أنه تغليب لمنهج يتم على أساسه استنطاق الفن على غير لغته ، وتوظيفه لكل ما هو «ماضى» وليس لكل ما هو «معرفى»

ويضيف سليم : أن أولئك الكتبة يعتبرون أن كل ما هو «حديث» ما هو إلا نسيج شيطاني ، لأنه - فى نظرهم - بالضرورة يمثل تبعية- تكاد تكون استعمارية للغرب . مادام هو كذلك فهذا «الحديث» هو بالتالى عدوانى، وخيانى ، وغير وطنى - وبالتالى هو نوع من فقد الهوية كلية، وضباع للتأبوه المعبود . الأصالة .

والدهش فيما يرى سليم أن أولئك الكتاب يباركون التيارات من الكلاسيكية الإغريقية حتى الانطباعية والرمزية والتعبيرية والوحشية باعتبارها فى حدود تصويرهم الموهوم تكاد تمثل جزءاً من الكيان الثقافى لما هو مصرى ، ولكنهم يدعون إلى التجزؤ . أى الانكفاء على الذات ، ويدعون إلى تمجيد الماضى والتقليدى وإلى إزدراء الجديد والحديث لأن الأخير يصعب أن يكون ذا سمة سياقية الطابع وبالتالى يكون هذا الإزدراء ومحاولة النفى للآخر على اعتبار أنه «غرب» ومحو للهوية بمثابة الدفاع عن النفس العاجزة عن التفاعل اللاسياقى .

إن التحولات التى حركت الفن العالمى فى الأربعين سنة الأخيرة . وإشكالية المصطلح حتى خصصت لها ندوتان دوليتان عامى ١٩٩٢، ١٩٩٤ الأولى بعنوان (الفن وقضايا المصطلح ) والثانية بعنوان (التحول وتحول التحول فى الفن الحديث) ، وبأشر المركز القومى للفنون

التشكيلية برئاسة الفنان أحمد نوار تشكيل لجنة موسعة لمعالجة هذا الموضوع تمهيداً لإعداد أول قاموس مفسر لمصطلحات الفن ومواجهة متغيرات المصطلح المتفجرة في الأربعين سنة الأخيرة من القرن العشرين والتي تعاني من اللبس وسوء الاستخدام بين العديد ممن يتصدون لها. وقد نشر أحمد فواء سليم بحثاً متميزاً في هذا المضمار بعنوان «مصطلحات الفن وثيارات التحول في الفن التشكيلي الحديث» في أكتوبر ١٩٩٥ تعرض فيه إلى أوجه اللبس والتسرع المسف في تناول مصطلحات الفن الحديث والحداثى وما بعد الحداثى، وإطلاق المصطلحات جزافاً، ويعرض فيه عن العلل والدوافع المحركة لولادة المصطلحات والحركات المؤازرة لها في العالم الغربى وفي مصر .

وقد جاءت ترجمة هذا الكتاب خطوة هامة في سبيل إضاءة هذه المرحلة الهامة والخطيرة للغة اليوم ومتربتها في الفن التشكيلي والبصرى ، تفتح أمام القارئ المستنير المتعطش أبواب الوعي والمعرفة والتمييز ، والوقوف على هذه اللغة الجديدة والحوار المتفاعل بينها وبين العلم والضمير والإحساس والطموح الإنسانى في خواتيم القرن العشرين .

إن التيارات التى يعالجها الكتاب تصادمية ، هجومية ، مفاجئة بالنسبة لجمهور القراء والخبراء ، والمختصين الذين لم يتعرضوا لمعطياتها ولا وقفوا على مقدماتها ومثيراتها ودوافعها وأهدافها والملابسات الحيوية التى أحاطت ببزوغها وانطفائها وإعادة ولادتها في صور متجددة متغيرة . إنما لغة تزاج فيها المضمون الفلسفى مع السجية الإنسانية البريئة والجسورة المتمردة الطليعية الطموح .

وقد أضافت الهوامش الشارحة التى أعدها الفنان أحمد فؤاد سليم عمقاً وتأصيلاً لمادة الكتاب ، وتقريباً لقارئ العربية ، وهى هوامش بالغة الأهمية ، مؤسسة على خبرة وموثوقية باحث مدقق ، وخبير معاش ، ومفكر ثاقب البصيرة .

يتضافر فى هذا الكتاب المفهوم والرؤية بشكل متساو ، فلولا الحسن ما حصل المرء على شئ ، ولولا العقل ما فكر المرء فى شئ ، والأفكار بدون مضامين تعد خاوية ، والرؤى بلا مدلول تعد عمياء ، بيد أن هذه الكلمات التى انتهكت بصورة انتهازية المضمون والفكر والرؤية مثلها مثل الفن الإبداع الأصالة والصدق والتى عانت من أشكال التأويل والفسر المصطنع ، تتطلب انفتاحاً من نوع جديد متحرر من القوالب سابقة الإعداد تحت تلك الدوافع السلبية أو الادعاءات المتبجحة غير المسؤولة ، تتطلب وعياً ونجراً وتتطلب تمحيضاً وتدقيقاً .

مادة هذا الكتاب ليست هدفاً للوصول إليه ولا نموذجاً يحتذى ولكنها مادة حية تطرحها لتقف على كنهها كخطوة لتجاوزها ولتناقشتها ومناوشتها والعمل على إفساح مكان لنا على خارطتها . ليس هذا بالأمل اليوتوبى المستعصى ، فإن إنتعاش الحركة الثقافية بالقاهرة وإشهار سلاح التنوير وإعلاء الإبداع والتفجر والتمرد والتحام جهود المبدعين بكل وسائطهم ولغاتهم التعبيرية وازدهار الحركة الفنية والنجاح المتواتر للبيناليات والتريناليات والسمبوزيومز والملتقيات والمؤتمرات والندوات وازدهار الحركة الإبداعية بين نخبة من الشباب الموهوب وفوز مجموعة منهم بالجائزة الكبرى

لبنالى فينسيا أسد القديس ماركوس الذهبى فى دورة ١٩٩٥ تضع هذا  
الهدف فى مرمى التحقيق الواقعى المرتقب .

ويضم كتاب «حركات الفن منذ عام ١٩٤٥ حتى اليوم» عشرة فصول  
تتناول بالتتابع الموضوعات التالية : الحداثة المتأخرة - التعبيرية التجريدية -  
الوضع فى أوروبا - ما بعد التجريد عند الفنان - البيئة والحدث فى فن البوب  
- الفن البصرى والحركى ، النحت فى حالته السابقة - النحت الجديد - ما  
فوق الواقعية - خيارات من الفن المفاهيمى إلى التعبيرية الجديدة .

وتضم النسخة الإنجليزية ٢٤٩ صورة لأعمال تغطى بانوراما لأهم  
العلامات الإبداعية فى أكثر من نصف قرن .

**مصطفى الرزاز**

مقرر لجنة الفنون التشكيلية  
المجلس الأعلى للثقافة .

## مراجعة الفنان: أحمد فؤاد سليم

لقد بدلت كل ما في وسعي لمطابقة الأصل الإنجليزي على الترجمة ، في الكتاب القيم «حركات الفن منذ ١٩٤٥ حتى اليوم» .

وقد حافظت على روح الأسلوب الذى تميز بالسلاسة والفهم فى تناول المعانى والمصطلحات الفنية الصعبة ، فضلاً على دراية المترجم بمدلولات وعلامات اللغة المترجم منها إلى اللغة المترجم إليها .

وقد اقتصرت مهمتى على البحث عن نقط التلاقى ، والمضاهاة فى مفهوم اللغتين لمدارس الفن الحديث ، كما أوردت بعض التصويبات ، وبعض التعديلات الطفيفة حين وجدتها ضرورية . كما وضعت ما يقرب من ستين (٦٠) هامشاً مرجعياً حتى يتمكن القارئ والباحث من الاستزادة حين يشاء .

ولقد أحسست إبان مراجعتى بتلك الأهمية البالغة لإحياء روح الترجمة المستنيرة لعيون كتب الفن عموماً ، والحديث خصوصاً - وبأن ذلك جانب لا غناء عنه فى البناء الباطنى والظاهرى لأجياننا .



## الفصل الأول

### الحداثة المتأخرة

وضعت الحرب العالمية (الثانية) أوزارها في عام ١٩٤٥ ، وهو تاريخ يضع حدوداً فاصلة أمام مؤرخى حركات الفن الحديث . وفى حالتنا هذه فإننا نجد الحد الفاصل واضحاً يمر بأزمة حقيقية فى تطور فن التصوير وفن النحت فى القرن العشرين . ولقد بدأت الفنون المرئية فى ذلك الوقت تقريباً منهجاً جديداً ، كان من الصعب التنبؤ به وباتجاهاته وتوجهاته فى عام ١٩٣٩ ، حيث كانت التغيرات ترجع فى جزء منها إلى الحرب ذاتها التى أحدثت تحولات كثيرة لم يكن من المتوقع أن يتجاوزها الفن دون أن يتأثر بها فقد تحطمت أوروبا واستنفذت قواها ، وواجه الفنانون الحداثيون فى الدول التى قامت ألمانيا بغزوها صعوبات جمة لينهضوا من جديد ، وظهرت الولايات المتحدة فى ذاك التاريخ كإحدى القوتين العظميين وأغنامهما وأقواهما، إلى جانب روسيا حيث قامت الستالينية التى كانت الواقعية الاجتماعية تحكم وثاقها .

وقد أثريت الحياة الفنية فى الولايات المتحدة وخاصة فى نيويورك بفعل موجات متتابعة من الهجرات منذ بزوغ الثلاثينيات هروباً من الرعب النازى ، وتم استيعاب هذه الموجات من المهاجرين فى الولايات المتحدة بسهولة ويسر أكثر من أى مكان آخر لأن التركيب السكانى الأمريكى كان عبارة عن خليط وافد من مجمل الأوطان الأوروبية غير أنه قد يكون من قبيل المبالغة

الادعاء بأن الفن خلال فترة ما بعد الحرب كان يمثل شيئاً جديداً تماماً وغير مسبق، حيث أن جذوره تضرب في التربة الخصبة للحدائثة التي لمعت شرارتها الأولى مع نهاية القرن السابق .

والواقع أن الفن الذى نراه من إبداع معاصرنا يبدو لى «حدائثة متأخرة حيث أرى جيوفانى<sup>(١)</sup> باتيستا تيبولو يمثل «الباروك» المتأخر .

وإذا تقبل المرء مقولة أن الحدائثة يمكن اعتبارها انجهاً مثل «الأسلوبية» mannerism أو فن «الباروك» ، فمن المؤكد أن الحدائثة قد قطعت بذلك شوطاً طويلاً .

ولم تكن الجهود الرامية إلى تصنيف فن الثمانينيات على أنه «ما بعد الحدائثة» بينها هو لا ينتمى إلى «الحدائثة» ذاتها ، مقنعة ، لأنه حتى الفن ، الذى يثور ضد مقاييس حدائية راسخة مازال يعترف ضمناً باستمرار التقليد الحدائى . والابتكار لا يحدث إلا فى إطار راسخ ، وقد مال الفن فى عصرنا بدرجة ملحوظة نحو اعتناق أفكار قائمة وتتنجه نحو الطرفيات البعيدة (الأطراف) بدلاً من العمل على إيجاد ابتكار جديد .

وقد نتج عن هذه العملية التى تقترن فيها المبالغة بالتجميد ، عدداً من المفارقات فى المواقف فى أواخر القرن العشرين نحو كل من الفن والفنانين . وكان هناك تركيز مستمر على قدسية فردية الفنان أو تفرده ، وفى كثير من هذه

---

(١) جيوفانى باتيستا Tiepols . Giovanni Battista (١٦٩٢ - ١٧٧٠) فنان إيطالى «فينسى» ينسب إليه تحرير الفن من الأكاديمية الباروكية ، وقد أثر تأثيراً حاسماً على فناني القرن الثامن عشر و التاسع عشر . «المراجع» .

الحالات أصبح هذا الإحساس بالتفرد في جانب منه هو موضوع العمل الفني ، بل إن الفنان فضل أن يظل بعيداً عن هذا المنحى ، وأن يخوض بنفسه في التكنولوجيا لتقليد الخطوات العلمية بحيث يقوم بإجراء تجارب أكثر مما ينتج أعمالاً فنية ، من جانب آخر . وفي الوقت الذي ازدهر فيه الفن الحديث ، ربما في أكثر المجتمعات رأسمالية ، أى الولايات المتحدة ، فإن عملية الدقطة (التحول إلى الديمقراطية ) قد زادت من عزوف الفنانين بدرجة متنامية عن فكرة أنهم يتتجون سلعاً لسوق يتمتع زبائنهم بالرفاهية ، وتنعكس ندرة هذه السلع على ارتفاع الأسعار التى تدفع طلباً لها .

غير أنه مع انتقال التركيز من إنتاج الفنان إلى شخصه مرة أخرى ، لم يكن في مقدور كثير من المصورين والنحاتين مقاومة الإغراء بتحويل الكائن البشرى والعمل الفني إلى سلع قابلة للتسويق .

فلم يكن من يشتري أنواعاً معينة من نتاج فن البوب ( pop art ) مثل صناديق بريللو من إنتاج آندى<sup>(٢)</sup> وأرول مثلاً ، أو يشتري شيئاً مميزاً في حيز الوجود ، بينما كان هناك إقبال كبير على أعمال جوزيف بويز<sup>(٣)</sup> بسبب شخصيته وليس كونه رجلاً ينتج سلعاً تعرض للبيع .

---

(٢) آندى وار هول andy warhol ( ١٩٢٨ - ١٩٨٧ ) فنان أمريكي . يقف بين المجموعة التى صكت انجاء « البوب آرت » - أو الفن الجماهيري في أمريكا ، وقد عد في الستينيات واحداً من بين الفنانين المرموقين في العالم ، برغم بدايته بين أعوام ( ١٩٤٩ - ١٩٦٠ ) باعتباره فناناً تجارياً .

(٣) جوزيف بويز josepbeuys ( ١٩٢١ - ١٩٨٦ ) فنان ألماني من أهم الفنانين الألمان المؤثرين بعد الحرب العالمية الثانية . ومؤسس تنظيم « الديمقراطية مباشرة » ( ١٩٧٢ ) من بين رواد فن البورفورماتس والحداث والتجميعية والتجهيز في الفراغ installation



جوزيف بويز - حركة في ٧ معارض - ١٩٧٢

ويقوم تجار الأعمال الفنية حالياً بتسويق أشياء لا يمكن استيعابها أبداً .  
إن موقع الفنان كطبقة منفصلة في مجتمعنا يخلق لنا عديداً من الصعوبات في  
محاولة تعريف دوره وتحديدته ، وربما تكون أكثر الأساليب منطقية في ذلك  
هى إتخاذ موقف وجودى ، فننظر إلى من يبدع العمل الفنى على أنه شخص  
يتحدى بقية نسيج المجتمع ، وفي الوقت نفسه يقبل نوعاً من الرهان مع  
الوجود .

وقال جان بول سارتر في محاضرة بعنوان « الوجودية هى الإنسانية » في عام  
١٩٤٦ أن جزءاً أساسياً من فلسفته هو أن الوجود يأتى قبل الروح ، وإذا  
أردتم القول ، فإننا يجب أن نبدأ من « الواقع » . ويرى سارتر أن الفرد ينبغي  
أن يبذل جهداً مضنياً ليكون إنساناً إلى أقصى درجة ، إلى حد العبث ، إلى  
حد ظلام الجهل وعدم المعرفة .

وبرغم أن الوجودية كانت من أكثر الفلسفات التى تلقى شعبية وتأييداً  
في فترة ما بعد الحرب مباشرة ، فلا يمكن القول أن الفنانين ذاتهم قد نجحوا  
في تحقيق برامجها الفكرية ، إلا أن ما فعلته الوجودية هو تنمية شعور عام بأن  
الإنسان وحيد في العالم ، وقد نأى هذا الشعور الآن عن جميع أنظمتها  
ومعتقداته الإيمانية . كما حث المبدع على أن يجد خلاصه في الفن وحده وأن  
يعيد ابتكاره وإبداعه من البداية . وهكذا كان التركيز المتميز على فكرة  
« الأصالة » حيث كان الفنان يرغب في أن يكون له إمتداد وليس أجداد ، وكان  
له ما أراد كموجود ، كما كان ينشد سارتر على الأقل .

ومما يثير السخرية أن تاريخ الفنون المرئية على مدى الأربعين عاماً الماضية  
كان حديثاً لسلسلة من الحركات وموجات من ضيق الأفق ، توالى بإيقاع

سريع ، فقد جاءت التجميعية (asseblage) والفن الجماهيري -فن البوب (pop are) والتصوير الملون (painting colour) والفن البصري (Op art) والفن الحركي ( kinetic art ) والفن المينيال (minimal art) والفن المفاهيمي (conceptual art) وما فوق الواقعية (super realism) وما بعد التعبيرية والتعبيرية الجديدة (neo-expressionism) في أعقاب «التجريد» .

وانتجه عنف وسرعة التغيرات إلى القضاء على حقيقة أن جميع هذه الحركات الفنية تمثل إعادة تقييم لأفكار كانت معروفة مسبقاً قبل الحرب، فجنود «التعبيرية»<sup>(٤)</sup> التجريدية « ضاربة في السيريالية وترجع أصول التجميعية (asseblage) والفن الجماهيري -فن البوب (Pop art) إلى ما وراء السيريالية لتصل إلى الدادية ، وتأسس الفن الحركي (kinetic art) والفن البصري (Op art) على تجارب أجريت في مدرسة «الباهواوس»<sup>(٥)</sup> ويجمع الفن المينيال (Minimal Art) بين الدادية و«الباهواوس» وترجع أصول التعبيرية الجديدة إلى التعبيرية ذاتها كما يتضح من اسمها .

ورغم انتقال الفن من نقيض إلى نقيض ، أى من التشخيص إلى البعد الكامل عنه ، فإن مصطلحات النزاع والخلاف كانت موضوعة مسبقاً . ولكن غالبية هذه المدارس المتميزة الباقية تختلف عن أصولها التي كانت قائمة قبل

---

(٤) التعبيرية التجريدية Abstract expressionism مصطلح في اللغة استخدم لأول مرة سنة ١٩١٩ لوصف أحد أعمال فاسيلي كاندينسكى (١٨٦٦ - ١٩٤٤) - وسرعان ما شاع تطبيقه على التجريدية الهندسية في أمريكا سنة ١٩٤٢ .

(٥) الباهواوس bauhaus معهد لتدريس الفن تأسس سنة ١٩١٩ في فايمار بألمانيا يعمل على دمج الفن بالعمارة -ووضع الفن البصري في إطار من البناء النظامي الذي يجعله قابلاً للميكنة وقد درس في ذلك المعهد إلى جانب مؤسسه المهندسين والتجروبيوس ، كاندينسكى ، شيلمر ، فايتير وبول كليه

الحرب في أنها تطور وبالف في الشكل المستعار، في الوقت الذي تهمل فيه كلباً المضمون أو تتخلى عنه تماماً . وربما يكون أوضح مثال على ذلك هو العلاقة بين الفن الجماهيري (Pop art) و«الدادية» وقد ذكر راؤول هاوسمان<sup>(٦)</sup>، وهو أحد فناني الدادية الأصليين، أن الدادية سقطت كحبة مطر من السماء - وتعلم الداديون الحداثيون كيف يقلدن السقوط وليس حبة المطر ذاتها . وكان مارسيل دو شامب<sup>(٧)</sup> أكثر بلاغة ومبالغة حيث قال في رسالة موجهة إلى هانز ريختر عام ١٩٦٢ «إن هذه الدادية الجديدة التي يسمونها «الواقعية الجديدة» وفن البوب والتجميعي . . . إلخ هي وسائل سهلة للهروب وتعيش على ما قدمته الدادية ذاتها ، وعندما اكتشفت ناهج جاهزة فكرت في إسقاط الجماليات ، فقد أخذوا ناهجى الجاهزة في الدادية الجديدة وعثروا على مواطن الجمال فيها . وألقيت «بحامل الزجاجات» و«قينة البول» في وجوههم لأتخذاهم وهم يعجبون بها الآن بسبب ما فيها من جماليات» .

وتعتبر هذه الانتقادات عادلة ولكنها ربما ت جانب القضية ، فحين تحدثت الدادية القيم الجمالية والنظام الاجتماعي القائم ، أدى فن ما بعد الحرب إلى تحويل هذا التحدى إلى نظام . وكان أحد أعراض ما أطلقت عليه «التجميد» في الحداثة هو الانتقال من المفهوم «الطليعي» إلى المفهوم «السري» أو ما تحت الأرض . ويختلف فنان «السرية» أو «ما تحت الأرض»

(٦) راؤول هاوسمان (١٨٨٦ - ١٩٧١) (raoul hausmann) (١٨٨٦ - ١٩٧١) فنان نمساوى ، ومن

طلبة مؤسس الدادية ١٩١٨

(٧) مارسيل دو شامب فنان فرنسى والشقيق الأصغر لكل من الفنانين جاك فيون ، وريموند دو شامب . يعد من بين أهم فناني القرن العشرين قاطبة ، لاخترقه أكبر مجالات الفن جسارة .

عن أسلافه الطليعيين في أنه يعتقد أنه سيظل متغرباً إلى الأبد وأنه لا يمكنه فعل شيء حيال ذلك ، والحل الوحيد الذى يستطيع تقديمه هو حل «يوتوبى» (مثالى غير قابل للتنفيذ) ، ألا وهو إنشاء مجتمع بديل كلية . وهو يتقهقر في الوقت نفسه إلى قلعة فنية في مواجهة الفن أو هو يعتقد ذلك لأن جماعة الفنانين «السريين» أو «التحت أرضيين» لا يستطيعون مقاومة الأضواء .

وقد هاجم الناقد الشهير كليمنت جرينبرج هذا الموقف في إطار مناقشة لفن المينيال (minimal) وهو الفن الذى حاول عزل كل ما هو خارجى دخیل على العملية الجمالية ، وربما أغلب العملية بالكامل . وقال جرينبرج : «كان الفن في الستينيات ، على الأقل الفن الذى يجذب الأنظار ويلفت الانتباه ، وكأنه وضع نفسه أمام مشكلة التخلص من الوهم وبمجرد الغرابة وعدم التطابق وما يسبب صدمات اجتماعية . وكانت تبدو فنون مثل التجميعية (assemblage) والجماهيرى (Pop) والبيئى (Environmental) والبصرى (Op) والحركى (Kinetic) والمثير جنسياً (erotic) وكل الأنواع الأخرى من مدارس الفن الجديدة ، كانت تبدو وكأنها لحظات عدة في إطار وضع حل لهذه المشكلة التى يبدو أن حلها قد جاء الآن في شكل ما يطلق عليها البنائيات الأولية (primary structures) أو المبادئ (ABC) أو الفن المينيالى (Minimal Art) . ويبدو أن أصحاب هذه المدرسة قد لاحظوا أخيراً أن الوهم في حد ذاته ينبغى أن يكون هدفاً وغاية لذاته ، وأن هذا يعنى مزيداً من التوهم والإبتعاد وليس أقل من ذلك . ويبدو أيضاً أنهم لاحظوا أن أكثر المدارس الفنية أصالة ، وأكثرها ابتعاداً واغتراباً خلال المائة عام الماضية ، جاءت في ثوب من يشارك كل أنواع الفن المعروفة قبلاً ويتفاعل معه .

وبعبارة أخرى فإن «أبعد ما يكون» أو الأكثر ابتعاداً ، يقع غالباً على الحد الفاصل بين ما هو فن وما هو غير الفن . ولم يكتشف أصحاب المدرسة المينيائية (Minimal Art) في الحقيقة أى شيء جديد من خلال ما لاحظوه ولكنهم توصلوا لنتائج ذات نسق جديد يدين بجزء من حدائته إلى انكماش المساحة التى يمكن أن تندرج تحت باب اللا فن والفن بالفعل . وبما أن النظرة الأولى لما هو غير الفن لم تعد ممكنة فى التصوير ، وبما أن اللوحات حتى غير المرسومة (غير الملونة) تدعى نفسها صوراً الآن، فإن الخط الفاصل بين ما هو فن وما هو غير الفن يجب البحث عنه فى مجال ثلاثى الأبعاد، حيث يقع النحت ، وحيث كل شيء مادم عما هو من غير الفن أيضاً .

وكان الفنانون الحداثيون مثلهم كمثال أصحاب مدرسة «الأسلوبية» (Manneris) فى القرن السادس عشر ، يحاولون أن يكتشفوا ما يمكن أن يفعله الفن عندما يكون هو وحده محل البحث والجدل ، وكانت الإجابة دائماً غير شافية بالمرة .

والنقطة الوحيدة التى اختلف فيها مع تحليل جرينبرج هى أن شعوره بأن الفن «المينيال» تلاه فن أسلوب قد ولدا نتيجة إرادة أو قصد إلا أنه رغم ذلك فهناك تزايد فى الاهتمام الجماهيرى بالفن الحديث أكثر من أى وقت مضى، وشاء الفنان أم أبى ، فإنه مستمر فى دوره الاجتماعى . ويحتاج الأمر هنا إلى وقفة قبل طرح شرح مفصل لمختلف الحركات الفنية التى ذكرتها وذلك لبحث عدد من الأنماط فى عالم الفن بعد الحرب (العالمية الثانية) . ولن

يكون الأمر شديد السذاجة إذا طرحنا المسألة بالأسلوب الذى تعرض وتباع به الأعمال الفنية المعاصرة مثلاً .

يعتمد جل الفنانين فى نجاحهم على ما أطلق عليه نظام «الناقد التاجر» ، وما زالت الوسيلة التى يتم بها بناء السمعة والشهرة الأولى للفنان فى المراحل الأولى تتركز فى المعارض الفردية فى قاعات عرض خاصة تتزامن معها إشارات تأييد فى الصحف والمجلات الفنية المتخصصة .

ومن الواضح أن المعرض المتوازن المتناسك له ما يميزه ، فهو أسهل من حيث الدعاية من وجهة نظر تاجر الأعمال الفنية ومن حيث المناقشة من وجهة نظر الناقد الفنى . وقد تحول الفنان الناجح بصفة خاصة فى الولايات المتحدة ، خلال فترة ما بعد الحرب ، إلى منتج أو سلعة ويتم الترويج والدعاية له على هذا الأساس . وقد بارك الفن الجماهيرى «بوب آرت» وساهم فى إنعاش إجراءات كانت موجودة بالفعل ، وكررت ما بعد التعبيرية التأكيد على نفس هذه الإجراءات خلال فترة الثمانينيات . وبمجرد أن يوضع فنان فى مصاف ومستوى معين ثابت يشعر العديد من المتاحف وعدد من هواة جمع الأعمال الفنية واقتنائها أنهم مضطرون لشراء نموذج من أعماله على سبيل العينة ، وبمجرد تحقيق هذه الحاجة ، قد ينتظر هؤلاء ولا يشترطون أبداً من أعماله (أعمال الفنان المعنى) إلا بعد أن يغير أسلوبه . وكان لهذا الإجراء أثر عملى حتمى . وقد أيد بيكاسو إلى حد التقديس فكرة أنه ينبغى على الفنان أن يأخذ فكرة واحدة ويظل يضغط من خلالها ويطورها حتى يتوصل إلى نتيجة ثم يعود ويختار فكرة جديدة . يذكر أن بيكاسو كان له أساليب مختلفة فى فترة زمنية فنية مختلفة تميز كل منها بأسلوب جديد وبداية جديدة :

وخلال فترة ما بعد الحرب شكلت تنوعاته على مجموعة من الأفكار جزءاً كبيراً من إنتاجه وكان لها تأثيرها العام ، وقد شجع مثال بيكاسو ، الذى تحول إلى اعتبارات تجارية بحتة ، الفنان المعاصر على وضع إنتاجه فى مستويات معينة وأن يتحرك قدماً بخطوات واسعة مؤثرة فى مجال البدايات الجديدة ، عندما يحتاج ذلك فقط . ويقوم الفنان حالياً ، وفى معظم الأحيان ، بإقامة معرض يمثل مجموعة من العلاقات المتداخلة تترجم كل منها الأخرى وتفسرها . ثم بعد فترة فاصلة معقولة يعرض مجموعة أخرى مختلفة من أعماله .

والحديث عن علاقة الفنان بتاجر لوحاته والنقاد والممولين هو بعينه الحديث عن تشويه دور الفن المعاصر ، فأى مبحث فى تطور الفنون المرئية منذ الحرب يجب أن يأخذ فى اعتباره أن العمل التقدمى الساحر يصل الآن إلى الجماهير من خلال معارض طموحة ، غالباً ما تقام داخل متاحف وتحت إشراف حكومى أو رسمى .

وقد تم تكريم جهابذة الفن الحديث عقب الحرب مباشرة من خلال سلسلة من المعارض فى أنحاء العالم ، وكان يبدو ذلك تعويضاً عن عداء النازى من ناحية ، ومن ناحية أخرى وسيلة لتوضيح أن الثقافة بدأت ترتدى ثوباً جديداً وتخطو خطوات جديدة وكانت الجماهير مستعدة لتلقى هذه المعارض ، التى أصبحت إلى حد ما ، جزء من متعتها وتسليتها (الجماهير) . ويمرور السنين لم يعد التكريم الناشئ عن هذه المعارض قاصراً على أساتذة الفن الراسخين المشهود لهم ، بل أصبح الفن المعاصر نبأ أو حدثاً جديداً ، فأصبح جزءاً من عمل الصحافة . وظهرت موجة من الكتب عن الفن

الحديث ، ساعدت بدورها في تعليم وثثقيف الجماهير ، وفتحت أيضاً الشهية لمزيد من المعارض، وأصبح مديرو المعارض والمتاحف دائماً يستشعرون حالة التجديد والحداثة ، ولم يكذب يظهر إتجاه جديد حتى يتم ترتيب إقامة معرض احتفالاً بولادته .

لقد خلق قبول الفن الحديث واستيعابه في عالم ما بعد الحرب ، وضعاً شاذاً لم تجد مشكلاته حلولاً بعد . فلم يكن الفن في مرحلة إعادة تقييم ومحاسبة ذاتية فحسب ، بل أصبحت الخرافة الأساسية في الحداثة ، الموروثة من فترة ما قبل الحرب ، أصبحت خرافة الثورة ضد ما هو راسخ ومقبول، ورغم ذلك أصبح الفن الحديث بصورة تدريجية وحتمية أيضاً ، متداخلاً مع آلية ونظام الدولة ، التي أصبحت أحد رعاته الأساسيين . وتحولت المعارض الدولية العظيمة مثل بينالي البندقية ( فينسيا ) وبينالي الشباب في باريس وبينالي ساو باولو ومعارض « دو كيومتا » في كاسل ، تحولت إلى مظاهر للوجاهة الوطنية . لقد اصطف الفن إلى جانب الرياضة كوسيلة من وسائل الحرب « السلمية » بين الدول ، وفي ذات الوقت ، أصبحت الحداثة في ثوبها الجديد أحد الأشياء التي تحسدها الدول المتخلفة وتحاول أن تقلد صورة منها نقلاً عن الدول المتقدمة .

وكانت الحضارة التقليدية في فترة ما بين الحربين (العالميتين) في حالة اضمحلال وانزواء في بلدان مثل الهند واليابان ، ولذلك كان من الطبيعي أن يحاول الفنانون في هذه البلدان أن يعيدوا البناء على أساس النموذج الأوروبي والأمريكي . وقد نجح هذا الأسلوب في بعض الأماكن بدرجات متفاوتة ولم

ينجح في أماكن أخرى. فقد حبا الله اليابان حضارة تكنولوجية ومدنية تشبه تماماً تلك الموجودة في الولايات المتحدة وأوروبا ، فأثمرت عقب الحرب عدداً من الفنانين الذين نافسوا نظرائهم في الغرب . ورغم أن فنانين يابانيين مثل التجريدى جيرو يوشيهارا ، كانوا متميزين بلا شك بسبب لمساتهم الذاتية التابعة من الخط التقليدى اليابانى ، فإنهم لم يبهرونا كما فعل كبار الفنانين في عصرهم . فقد انحسرت أهمية هؤلاء الفنانين في المستوى الوطنى ( القومى ) ولم تتخطاه إلى المستوى الدولى . وينطبق نفس القول على فنانى المدرسة الجماهيرية « البوب » و « الدادىة الجديدة » الذين يمثلون جيل الشباب في اليابان .

وكذلك كان الحال بالنسبة للمعارض الوطنية التى أقامها فنانون من دول أمريكا الجنوبية في أوروبا ، فهى لم تطرح أى أفكار جديدة تختلف جذرياً عن أفكار فنانى أوروبا ذاتها ، أو فنانى الولايات المتحدة . ولم تتكرر ظاهرة الفن الشعبى المكسيكى ( جداريات ديمجو ريفيرا)<sup>(٨)</sup> ومدرسته التى أثارت اهتماماً كبيراً في الولايات المتحدة رغم أن التقليد الشعبى قد اضمحل في المكسيك ذاتها . ولكن الصراع على السيادة والريادة بين باريس ونيويورك قد احتل خشبة مسرح الأحداث على مستوى العالم ، وأضيف إليه مؤخراً محاولة المدرسة الألمانية في الاستحواذ على الريادة في أواخر القرن العشرين . وأى زائر لأحد معارض الفن الدولية الكبرى ، يلاحظ هذا النمط ويألفه ويتعرف عليه .

---

(٨) ديمجو ريفيرا ( ١٨٨٦ - ١٩٥٧ ) فنان مكسيكى ، تأثر بالتكعيبية في باريس ( ١٩١١ - ١٩٢٠ ) وعاد إلى المكسيك سنة ١٩٢١ حيث تزعم مدرسة « الواقعية الاجتماعية » التى صارت مسؤولة عن نهضة الفن المكسيكى الحديث .

وكان انتصار التعبيرية التجريدية في أوروبا خلال الأربعينيات هو الحدث الهام في الصراع من أجل السيادة بين نيويورك وباريس وهى أول غارة أمريكية على معقل أوروبى حصين وقد تأثرت به اقتصاديات الفن الحديث تأثراً عميقاً. فقد كانت الولايات المتحدة ولفترة طويلة سوقاً للفن الأوروبى، وقام هواة جمع الأعمال الفنية من الأمريكيين منذ البداية، وإن لم يكونوا هم الأوائل بالفعل، بشراء أعمال فنية من إبداع أصحاب المدرسة التعبيرية، فقام الدكتور ألبرت بارنز ذات مرة بشراء جميع محتويات استوديو «سوتين»<sup>(٩)</sup> ولكن هناك أدلة دامغة على أن العملية كانت شديدة الصعوبة في أوائل سنى التحديث، فكان من الصعب بيع أعمال فنانين أمريكيين معاصرين لزبائن أمريكيين أيضاً. وقد غيرت التعبيرية التجريدية هذا الوضع بانتصارها في أوروبا، فقد غيرت ذلك في لحظة أصبحت فيها الولايات المتحدة القوة الاقتصادية السائدة في العالم. وكان الفنانون الأمريكيون، خلال الطفرة الفنية في الخمسينيات، هم أكثر من أفادوا من تزايد الاهتمام بجمع أعمال فنية معاصرة، وقد ساهم العامل الاقتصادى في تعزيز وتأكيد جانب «الأسلوب» -ومن هنا فقد تأثر الأوروبيون بشكل كبير بالحياة الأمريكية، وبالقوة الشرائية الأمريكية، بل وأهمية الآراء الأمريكية، كما تأثرت مراكز الفن الأوروبى الأصغر (بعد باريس مثل ميلانو وبروكسل وزوريخ ولندن) ربما على المدى الطويل، أكثر من تأثر باريس ذاتها. وكانت إنجلترا في الحقيقة تمثل حالة خاصة مثيرة للاهتمام، ففي سنوات ما بين الحربين العالميتين كانت أنظار الطليعة الإنجليزية «avante-

(٩) خايم سوتين (1894-1943) فنان روسى، استقر في باريس منذ 1913. يعد من التعبيريين المرموقين مثل أميل نولده وكوكوشكا «المراجع».

«garde». شاخصة تقريباً نحو باريس فقط وكانت هذه الجماعة صغيرة ومناضلة . وقد عبر كليف بيل<sup>(١٠)</sup> ، وهو أحد أهم نقاد تلك الفترة عن وجهة نظر مفادها أن الفنان الإنجليزي من الصف الأول لن يكون أبداً أفضل من فنان فرنسي من الصف الثاني . كان يضع في مخيلته الفارق بين سيكرت<sup>(١١)</sup> وديجا<sup>(١٢)</sup> ولكنه لم يقارن أبداً فنان إنجليزي بآخر أمريكي . ثم أصبح الفن الإنجليزي منذ أواخر الخمسينيات ولفترة طويلة مجرد تابع للفن الأمريكي وأصبحت زيارة نيويورك بالنسبة للفنانين الإنجليز الشبان تعادل أهمية زيارة روما التي كانت تضيف ثقلاً جوهرياً لأعمال الفنانين الأوروبيين . ولكنه إذا كان للفن الحديث هوية وطنية يدفع بها ، فهناك آثار اجتماعية معينة تولدت عنه أيضاً ، والمثال الذي يتبادر على الفور إلى الذهن هو ذلك المتعلق بالفن الجماهيري (pop art) فكانت تبدو أعمال التصوير والنحت في فترة ما بعد الحرب مباشرة وكأنها ملاذ من ضغوط البيئة المدنية في دلالتها المختلفة وحماية ضد الآلية وعدمية المدنية ، فقد طرح الفن الجماهيري صبغة معبرة عن بيئة المدنية بتجاوبها وإجراءاتها . وقد حدث

---

(١٠) كليف بيل clive bell (١٨٨١ - ١٩٦٤) كاتب وناقد بريطاني . ساهم مع الناقد والفنان روجر فراي fry (١٨٦٦ - ١٩٣٤) في تأكيد الانطباعية الجليدية في إنجلترا . وبيل هو زوج الفنانة البريطانية المعروفة فانيسا بيل (١٨٧٩ - ١٩٦١) ، وهي في نفس الوقت شقيقة الكاتبة البريطانية الذائعة الصيت فرجينيا وولف . «المراجع»

(١١) والتر سيكرت walter sickert (١٨٦٠ - ١٩٤٣) فنان إنجليزي رائد الانطباعية الإنجليزية وقد تأثر بصديقه الفرنسي اوجار ديجا .

(١٢) خايم سوتين chaim soutime (١٨٩٤ - ١٩٤٣) الفنان الفرنسي المرموق . درس القانون ، ثم الفنون الجميلة وقد عرض مع التأثيرين حتى آخر معارضهم سنة ١٨٨٦ . وقد كشف ديجا النسق البيئي للقرن ال ١٩ ، للمنظر المدني ، الرجل الصناعي ، الشارع ، العمارة الداخلية لأماكن التسلية والمتعة . اشتهر برسومه للحياة الداخلية لراقصات الباليه ، ولاقترابه من التجريد في أعمال الطباعة الأحادية Monotype .

ذلك في غياب حقيقة هامة هي أن الفن الجماهيري ذاته أخذ يعاني انقساماً غريباً لكونه يهتم بسياق التعبير إلى جانب الشيء المعبر عنه في ذات الوقت . وتوفرت للفنانين أرضية جديدة كانت في معظمها هي تلك التي يعيشون معها وتحيط بهم . وتنامى التعاطف نتيجة لذلك بين الفن المعاصر وما كان يطلق عليه « الثقافة الشعبية » والتي بلغت أعماقاً تفوق معظم أعمال الفن الشعبى بسطحيتها . وبدأت الفنون المرئية في توسيع قاعدتها الشعبية بدرجة أكبر ولم يعد الأمر مجرد تكالب الجماهير الحاشدة على المتاحف للاستمتاع بالفن الذي وفرته البيروقراطية ( الدولة ) . فقد تمعن النظارة من الزائرين فيما يرونه وبدأ فن ما بعد الحرب، برغم غثائته ومبالغته، في توليد أمزجة جديدة وقد جعلته هذه النقائص بالفعل، أكثر قابلية للتقليد بشكل ما . غير أن الأمزجة الجديدة التي تولدت، كونت شيئاً صلباً، هو نطاق جديد من المواقف الاجتماعية . وبدأت « الحداثة » وخاصة في مجال الفن ، في خلق جماعاتها وتجمعاتها الاجتماعية منذ بدايتها تقريباً، فقد كون هؤلاء الذين تجمعوا في استوديو «مرسم» بيكاسو عام ١٩٠٨ لتكريم المصور العظيم « هنرى روسو »<sup>(١٣)</sup> الذي علم نفسه - وربما للسخرية منه - كونوا جماعة تماثل على الأقل في تماسكها جماعة الرومانسيين الشبان الذين خرجوا في أول ليلة من معرض « هرناني » ليفيكتور هوجو .

واستمر الفنانون ، خلال المراحل المتعاقبة من الحداثة ، في الترابط كأصدقاء تجمعهم وحدة التشابه بين العقول وأحياناً كانت هذه الجماعات

---

(١٣) هنرى روسو Rousseau (١٨٦٠ - ١٩٤٢) أما هذه الوليمة فقد أقامها كل من بيكاسو وجيوم أبو اللوينز لتكريم روسو . ويذكر التاريخ عبارة أطلقت بعد بيكاسو على هذا النحو : « نحن أعظم فناناً في عصرنا ، أنت بالنسبة للسياق المصرى ، وأنا بالنسبة للفن الحديث » - ص ٢٩٠ من قاموس الفن والفنانين ، دلو نثر « تيمز أند همن » سنة ١٩٩١ (المراجع) .

تتخذ ألقاباً أو تطلق عليها الأسماء ، وأحياناً تولد دونها تعמיד ، ولكنها كان يتوافر لها أكثر من ذلك . فقد شهدت الفترة بين عامى ١٩١٨ و ١٩٣٩ قبولاً بطيئاً ولكنه متزايداً للحدائثة من جانب قطاع من الجمهور المتعلم على الأقل . ولم يكن أصحاب المدرسة السيرالية يفتقرون إلى ممولين ومعجبين أثرياء يسايرون العصر ، ولكن هذا القبول لم يتعمق فى أسفل السلم الاجتماعى .

وظل فن الطليعة مرتبطاً بالطبقة الاجتماعية العليا مع استثناءات بسيطة أو على الأقل فى محور اهتمام الطبقة العليا من الطبقة الاجتماعية الوسطى . وقد غيرت سنوات ما بعد الحرب هذا الوضع ، فانتشر الفن الحديث بدرجة كبيرة بين الجماهير وحصل على تأييد جهات رسمية وتفاعل معه مزيد من الجماهير ورجحت كفة هذه العوامل أمام كفة إنغلاق هذا الفن على طبقة معينة ، ففى الوقت الذى لم يستطع هذا الفن إجراء تغيرات جماهيرية واسعة النطاق بين الأجيال الأقدم ، بدأ يتولد إتفاق هائل فى المواقف بين هؤلاء الذين لم يفهموه ولم يتعاطفوا معه ، لأنه أصبح الآن الطبقة اليومية الذى يمثل الشخصيات المعبر عنها ولم يعد من الممكن إعادة عقارب الساعة للوراء .

وكان هناك أيضاً تأثيرات إيجابية ، فقد كان للفن الحديث جاذبية خاصة لدى الشباب وليس بالضرورة شباب الطبقة المتوسطة فقط لأنه كان شيئاً ثورياً بطبيعته . وبدأ الصراع الطبقي فى المجتمعات الأغنى يصنف ذاته فى محتوى الصراع بين الأجيال ، وفى ذات الوقت كان لدى الشباب فى كل مكان مزيد من المتعة والتعليم أكثر من أى وقت مضى . فقد بدأوا فى خلق

أسلوب حياة خاص بهم وبدأ الفنانون الحداثيون ( الحداثيين ) يخاطبون هذا الأسلوب الجديد في الحياة مثلما أخذوا يخاطبون الشباب .

وكانت آثار الالتقاء انفجارية ، فالقوة الحركية الديناميكية في الفن المعاصر وتغييره السريع للأساليب الفنية ، ساربت سرعة خطى ثقافة وضعت أسسها على قاعدة مآلها الزوال ، وكان هناك أيضاً حقيقة مفادها أن طبيعة الصراع هي التغيير فلم تكن الومضة في مجرد وصولها وانتصارها تعنى إنزواء الأفضلية أو الأسلوب ، بل ما يمكن وصفه بأنه أسلوب الأسلوب ، بالضبط كما أن التصوير أو النحت هو فن يمثل الفن بذاته . وكان هناك دائماً تعليقات على أنانية الومضة المعاصرة ، وبدأت الظاهرة الجديدة تصبح محسوسة تدريجياً ، متمثلة في تحالف الأطراف ضد الوسط ، فإزال الفن بطيئاً في نشر نفسه عندما يتحرك من مراكزه الرئيسية ، ولكن الأمر لم يعد فكرة تسرب ببطء من هذه المراكز لتجد طريقها خروجاً من دوائر منتقاه في مراحل متتابعة ، بل هي أفكار جديدة تقفز مباشرة من كبار الفنانين إلى عالم الثقافة الجماهيرية الشعبية فتخلق عالماً يمكن أن يلقي فيه الشيء الغريب قبولاً كأمر عادي وتتخطى هذه الأفكار في طريقها الطبقة المتوسطة والمجموعة العمرية المتوسطة أيضاً . وكانت بريطانيا مثلاً صارخاً على هذا النوع من التطور ، حيث شهدت فترة ما بعد الحرب في بريطانيا تزايداً كبيراً في عدد المدارس الفنية إلى حد أنها بدأت توفر تعليمًا حرًا ينافس التعليم الجامعي ، رغم اختلافهما من حيث المبدأ ( نلاحظ في الولايات المتحدة أن المدارس الفنية تكون مرتبطة بالجامعات ويكون هذا التقسيم والانفصال أقل حدة ووضوحاً ) .

كان التعليم الذي توفره المدارس الفنية في بريطانيا أكثر حرية من ذلك الذي توفره الجامعة فكان تعليم المدرسة الفنية يتطلب دراسة غير رسمية ،

ولكنه يتطلب درجة أعلى من المرونة العقلية لأنه يركز على ظاهرة بصرية. وكان هذا النوع من التعليم عالمياً أكثر منه قومياً ولم يكن هناك ما يمنع من تدريس الفن الإنجليزي طالما أن الجامعات تدرس الإنجليزي وتدرس التاريخ الإنجليزي .

ورغم أنه من الصعب إثبات أن مختلف التجارب في تعليم الفن التي أجريت في بريطانيا خلال الأربعين عاماً الماضية قد أفرزت فنانين أفضل، فلا يمكن إنكار أثر هذه التجارب على الثقافة الشعبية . ولناخذ مثلاً خاصاً وهاماً يتمثل في أن البيتلز « الخنافس » كانوا على صلة وثيقة بكلية ليفربول الفنية وكان لكل فرقة من فرق الموسيقى الجماهيرية « البوب » في بريطانيا، منذ ظهور البيتلز حتى انتصار البانك (punk)، كان لها علاقة ما بمدرسة فنية ما . فقد بدأ العديد من الموسيقيين العزف وهم يدرسون الفن، واتخذت الموسيقى الجماهيرية أسلوب الفن الحديث في الحياة وسلك المعجبون والهواة الطريق التي سلكها العازفون والموسيقيون ويمكن أن نرى الارتباط بين تطورات الفن الحديث وتطورات الموسيقى الشعبية في أوج ازدهارها، من خلال العروض الخفيفة التي أقامتها الفرق الموسيقية العديدة في الستينيات والسبعينيات، وبالطبع يمكن تتبع أثر العروض الخفيفة، فهي ترجع إلى العشرينيات ومدرسة «الباوهاوس»<sup>(١٤)</sup> حيث تم تخطيط وتصميم مساح وأماكن عرض ولكنه لم يتم تنفيذها .

#### baubaus(١٤)الباوهاوس

مدرسة في الفن والتصميم تأسست في فايمار بألمانيا سنة ١٩١٩ ورأسها المهندس جروبيوس . وكان هدفها تحقيق تكامل بين النظام ، والبناء التقني . وقد كان كل من فاسيلي كاندفسكي ، بول كلين ، وفابننجر، وشليمر من بين أساتذة هذه المدرسة الجديدة وقد أغلق النازي هذه المدرسة سنة ١٩٣٣ ، حيث هاجر أغلب أعضائها إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، وفي ولاية شيكاغو صار الفنان ماهولي ناجي مديراً للباوهاوس الجديدة .

وقد تزامن ظهور العروض الخفيفة مع انتشار استخدام عقارات الهلوسة وكان من المفترض شعبياً أن تفرز هذه العروض مشاهدين أو مشاركين بنفس درجة الحساسية . وتعتبر هذه العروض مثلاً صارخاً على الاتجاه نحو إعادة تعريف طبيعة الفن ذاته وهى الفكرة التى تتطور على صفحات هذا الكتاب .

ويبدو لى أن الفن كان يحقق تقدماً مطرداً فى اتجاه واحد على الأقل ، فيتضاءل اهتمامه تدريجياً بالمادة الملموسة المحسوسة وأصبح مجرد العامل الذى يحرك سلسلة من التغيرات العضوية والنفسية داخل المشاهد ، عند هذه النقطة تتقابل عبادة التكنولوجيا والولع بها مع المبادئ الرومانسية أخيراً ليتم التعانق بينهما .

ومن الطبيعى أن يتعارض هذا النوع من الفن الذى أصفه مع نظام التاجر - الناقد لأن هذا النظام الذى تطور وسط رأسمالية أواخر القرن التاسع عشر قائم على افتراض أن العمل الفنى محسوس ولملموس وأنه موضوع فيزيقى ( مادة) ينبغى أن تباع لزبون ، سواء كان فرداً أو مؤسسة ، ولديه الرغبة فى اقتناء القطعة الفنية المعينة ولديه المال الذى يدفعه ثمناً لها ، والفن التجارى هو مثال قديم لاقتصاد السوق الحر يصعب العثور عليه الآن فى صورة نقية ، والمثير للدهشة هو استمرار هذا النظام فى النجاح وبقاؤه حتى عصرنا هذا ، فكان يبدو فى منتصف الستينيات أن الفن يتدقرط (يتحول إلى الديمقراطية) بسرعة كبيرة وهو يزيل عن نفسه صفة « المادية » . وقد أيد الناقد الفرنسى بيرر روستانى ذلك فى قوله : « يمر الفنان ، الذى نبذ المفهوم القديم للقطعة الفنية المتفردة ، أو الإنتاج المرفه للاستغلال

الفردى، يمر بعملية ابتكار لغة جديدة للتواصل والتفاهم بين البشر .  
وسوف يكون الفنان مستعداً لدوره الهام فى المجتمع المستقبلى ، ألا وهو  
تنظيم عملية الاستجمام والاستمتاع ، عندما يهجر دوره الغامض الذى  
يلعب فيه شخصية المغامر الهامشى والمتج المستقل .

ومن الواضح أن الثورة التكنولوجية بأثرها طويل المدى فى خلق بطالة  
على نطاق واسع تجعل من عملية تنظيم الاستمتاع والاستجمام أمراً حيوياً  
ولكن الفنانين الحداثيين الذين لا يزالون منخرطين فى هذا الوضع من الرأس  
إلى أخمص القدم يلعبون دوراً هامشياً فقط وهم يركزون على الطبيعة الخاصة  
« المحلية » بدلاً من الطبيعة الدولية لخبرتهم وتجربتهم . فنجد أن عمل بوز  
البيئى (environmental) بعنوان « الفراغ السابق مع اختبار الذات » الذى  
يتمحور حول مرآة سيارة متبقية ، ناتج عن معاناة الفنان من حادث سيارة  
كاد يودى بحياته ، ولكن بوز لايعمم التجربة أو يطرح مقارنة مع حوادث  
السيارات التى عانى منها ضحايا غيره ، بل هو يسجن الحادث داخل نظامه  
السحري الخاص فتصبح المرآة المهشمة نوعاً من الأهازيج المقدسة .

إن أعمال بوز ، مهما كان شكلها ، هى قطع دلالية عن نطاق معين من  
الأنشطة وليست أشياء تؤدى إلى وجود خاصة بها ، فهى مثيرة من الناحيتين  
الفيزيكية والنفسية ، وليس من الناحية التشكيلية . وهى تؤيد إدعاء بوز  
بأنه يسيطر على قوى طبيعية مغتربة عن المجتمع ويحد فيها نفسه ، فهو  
يدعى أنه معادل مكافئ للمجتمع وليس جزءاً منه ، غير أن ما يشير إلى  
التناقض أن المجتمع أثبت أنه التربة أو البيئة المناسبة تماماً لنشاطات بوز  
الخاصة ونشاطات فنانين يباثلونه ، وهذه هى إحدى المتناقضات التى ينبغى  
لأى تاريخ للفن الحديث لفترة ما بعد الحرب أن يستوعبها .



---

## الفصل الثانى

---

### التعبيرية التجريدية<sup>(١)</sup> Abstract expressionism

التعبيرية التجريدية هى أولى الحركات الفنية العظيمة خلال فترة ما بعد الحرب وتضرب بجذورها فى السريالية ، التى تعد بدورها أهم حركات الفترة التى تسبق الحرب مباشرة . وقد مرت السريالية بالدادية فى باريس فى مطلع العشرينيات وربما يكون أفضل تعريف لها هو ما قاله رائدها أندريه بریتون فى « معرض السريالى الأول » فى عام ١٩٢٤ حين قال بریتون : « السريالية ، هى الآلية الوجدانية الخالصة ، التى يتم من خلالها محاولة التعبير سواء شفهاً أو كتابياً أو بأى وسيلة أخرى ، وهى الأعمال الحقيقى للفكر . . . تقوم السريالية على الإيمان بالواقع الأعلى لأشكال معينة مهملة من الارتباط ، داخل القوة اللانهاية للحلم ، داخل الأعمال الفكرى الذى لا يهتم به أحد . هى تميل إلى تدمير الآليات الوجدانية الأخرى وأن تضع نفسها محلها فى حل مشكلات الحياة الرئيسية » .

---

(١) مصطلح استخدم لأول مرة سنة ١٩١٩ لوصف أعمال فاسيل كاندينسكى وفى عام ١٩٤٦ أطلق هذا المصطلح الناقد الأمريكى روبرت كوتس Robert Coates بصفة خاصة على أعمال دى كوتنج ، وجاكسون بولوك ومن تبعوهم . وتم الاعتراف بهذا المصطلح رسمياً عام ١٩٥١ عندما عرضت أعمال هؤلاء الفنانين بمتحف الفن الحديث بنيويورك (المراجع) .

كانت السيريالية منذ مولدها في عام ١٩٢٤ ، بقيادة بريتون الثوري ، إحدى الشطحات أو الفضائح . فقد تزايد اهتمام أصحاب المدرسة السيريالية بشكل متزايد وبصورة خاصة بعلاقتهم بالشيوعية وكان السؤال المطروح هو : هل يمكن أن يتصالح التطرف الفني مع التنوع السياسي وضاع وقت جهد كبيرين في هذا الجدل حتى بدأت الحركة الفنية ذاتها تنزوي مع قدوم الحرب . ويقول موريس نادو في تأريخه الرصين للحركة : «إن الاستمرار في الثورة السياسية كان يتطلب الالتصاق بكل القوى السيريالية وبالتالي البعد عن فلسفة معينة كانت العامل المولد لكنينة الحركة في مهدها» .

وعندما جاء وقت الحرب كان يبدو أن هذه الحركة ، أقوى الحركات الفنية وأهمها في فترة ما بين الحربين العالميتين ، قد استنفذت قوة دفعها المحركة ولكن الفلسفة التي يتلفظ بها نادو كانت لا تزال حية في الحركة السيريالية التي كانت متركزة تقريباً في نيويورك عقب اندلاع الحرب مباشرة . وقد اشتمل المنفيون السيرياليون على بريتون نفسه فضلاً عن مشاهير الحركة السيريالية أمثال ماكس إرنست وروبرثوماتا وسلفادور دالي وأندريه ماسون .

وقد وفرت بييجي جوجنهايم التي تزوجت من ماكس إرنست للمجموعة السيريالية مركزاً لممارسة نشاطها عندما فتحت «معرض فن هذا القرن» في عام ١٩٤٢ وقام العديد من مشاهير الفنانين الأمريكيين الهامين في الأربعينيات بعرض أعمالهم في هذه القائمة فيما بعد . وقد خضع وضع المنفيين من السيرياليين لعدة عوامل ، على سبيل المثال لم تعد المجالات

السياسية أمراً مناسباً في وسط هذا الصراع . فقد وفرت نيويورك أرضية جديدة لنشاطهم تشكل عامل تحدى وبدأوا يستميلون الفنانين الأمريكيين إلى معتقداتهم وأفكارهم . وكما قلت سالفاً أكرمت الولايات المتحدة لفترة طويلة وفادة المدرسة «الطلائعية» (avant garde) التي حمل مبادئها الأوروبيين . وكان هناك تقليد في نيويورك يتمثل في طلائعية متقطعة ترجع إلى « معرض التسليح » (Armory show) الذي أقيم في عام ١٩١٣ ، وأبعد من ذلك ، إلى معارض ما قبل الحرب العالمية الأولى التي أقامها الفريد ستيجلتس الذي قدم سلسلة من المعارض لفنانين مثل رودان وماتيس وبيكاسو وبرانكوري وهنرى ورسو وبيكاييا في معرض صغير في ٢٩١ ، الشارع الخامس . وإبان الحرب العالمية الأولى كان هناك مجموعة نشطة من أصحاب المدرسة الدادية في المدينة (نيويورك) كان من بينهم<sup>(١٥)</sup> مارسيل دو شامب وبيكاييا ومان راي ولكن سنوات الأزمة الاقتصادية في الثلاثينيات قلبت الفن الأمريكي على نفسه من داخله . وركز النقاد الأمريكيون على أن هذه الفترة من امتحان الذات والتقهقر كانت هامة وحيوية بالنسبة للفنانين الأمريكيين ومثال ذلك الناقدة باربرا روز في كتابها الكلاسيكي «الفن الأمريكي منذ ١٩٠٠» وأشار النقاد إلى أثر «مشروع الفن الفيدرالي» بصفة خاصة وهو الإجراء الذي اتخذته الحكومة الأمريكية لتخفيف معاناة الفنانين بسبب الأحوال الاقتصادية السائدة في ذلك

---

(١٥) مارسيل دو شامب duchamp (١٨٨٧ - ١٩٦٨) ، ينسب إليه مصطلح الفن الجاهز Ready made art ورائد الدادية الأمريكية مع بيكاييا picabia (١٨٧٩ - ١٩٥٣) الذي كان هونفسه فيما بعد رائداً من رواد السريالية . (المراجع)

الوقت. وتقول باربرا روز إن المشروع ساعد على جعل التجريد فناً محترماً بعدم الفصل رسمياً بين التجريد والفن التمثيلي وقالت أن الروح القتالية التي خلقها هذا البرنامج بين الفنانين استمرت حتى الأربعينيات غير أنه في عام ١٩٣٩ تضاعل إهتمام الفن الأمريكى فيما يتعلق بالمدرسة « الطليعية » رغم أن عدداً قليلاً من المهاجرين أمثال جوزيف البير وهانز هوفمان كانوا يستعدون من خلال تدريسهم للتغير القادم . كان البير يقوم بالتدريس في كلية بلاك مافرتين في نورث كارولينا ويقوم هوفمان بالتدريس في رابطة طلاب الفن في نيويورك وفي مدارس خاصة به في شارع ٨ وفي بروفينس تاون في تاون في ماس .

غير أن أصحاب المدرسة السيريالية الذين وفدوا حديثاً وليس هؤلاء المذكورين آنفاً، هم الذين وفروا الدفعة الحاسمة وبدون وجودهم في نيويورك لم يكن من الممكن أن تولد التعبيرية التجريدية . وكانت الشخصية الانتقالية ، وهى حلقة الوصل الهامة بين السيريالية الأوروبية وما تلاها هو أرشيل جوركى -الذى ولد في أرمنيا عام ١٩٠٤ ولم يصل إلى أمريكا إلا في عام ١٩٢٠ . وتوضيح أعماله الأولى التي تمت في ظل الفقر المدقع ، تقدماً مطرداً من خلال الأساليب الحدائية الأساسية وهو نموذج صادق لفنان البيئة الإقليمية الواعى بعزلته . لقد استوعب جوركى درس سيزان ثم استوعب التكعيبية وفي الثلاثينيات وتحته عباءة بيكاسو وبتأثيره كان جوركى يشق طريقه في عباب السيريالية . ثم جاءت الحرب وبدأ جوركى الاستكشاف بشجاعة أكبر . وكان يبدو أن التقليد السيريالى أساساً يطرح عليه خيارين ، الأول هو الأسلوب الذى يعنى عناية فائقة بالتفاصيل



بابلو بيكاسو - نساء الجزائر - ١٩٥٥

الخاصة بها جريت أو سلفادور دالى وتستعيد الموضوعات شخصيتها إلى حد ما حتى في أعمال دالى حيث تظهر التشوهات شديدة العنف .

أما الخيار الثاني هو الأسلوب التشريحي الإحيائي (بيومورفيك) الخاص بفنانين مثل ميرو أوتانجي حيث تظل الأشياء فقط فيما يشبه نظائرها الأصلية الحقيقية وغالباً ما تكون أجزاء من جسم بشري مثل النهود والأرداف والأعضاء ويقول هارولد روزنبرج عن شخصية وجدان الأسلوب الذى طوره جوركى : «مفعم بالاستعارة التعبيرية والارتباط ، وبين الكائنات الدقيقة الغريبة والقطع المتناثرة المتحفزة والبقع تعطى البتلات أشكال المخالب في غابة من الأعضاء والأطراف البشرية والقبضات المعوية والثنيت الطرفية المتعددة » .

وقد أعلن الفنان نفسه في بيان مكتوب في عام ١٩٤٢ مانصه :

« أحب المرارة والرقه وحلاوة المذاق والأغنية الفردية وحوض الاستحمام ملىء بالمياه لأنقع نفسى تحت الماء . . . وأحب حقول القمح والمحراث والمشمش وأشعة الشمس ، لكننى أحب الخبز أفضل من كل هؤلاء » .

وقد تأثر جوركى بصفة خاصة بالفنان روبرتوماتا المولود في شيلي وكانت أعماله قريبة الشبه من السيرىالى الفرنسى المخضرم أندريه ماسون خلال السنوات التى قضهاها الأخير في الولايات المتحدة . ولم تحدث اتصالات بين جوركى وبريتون قبل عام ١٩٤٤ وساهمت هذه الاتصالات في إطلاق حريته كفنان .

وبدأ جوركى بحلول عام ١٩٤٧ في التفوق على أساتذته وذلك من

خلال الحرية التي كان يستخدم بها أدواته ومواده ويمكن ملاحظة شجاعة جوركي في الأسلوب في النسخة الثانية من عمله المعنون « الخطبة » الذي يرجع إلى عام ١٩٤٧ .

وكانت الفلسفة الفنية التي طرحها جوركي في حديث صحفي في نفس العام ذات دلالات هامة لمستقبل الفن الأمريكي (التصوير) فقال :

« عندما ينتهي شئ ما فإن هذا يعني موته ، أليس كذلك ؟ إننى أؤمن بالخلود ولا أنهى لوحة أبداً بل أنى فقط أتوقف عن العمل فيها لفترة . إننى أحب الرسم لأنه شئ لا أصل لنهايته أبداً . وأحياناً أرسم صورة ثم ألونها كلها من جديد . وأحياناً أعمل في ١٥ أو ٢٠ صورة في ذات الوقت وأنا أفعل ذلك لأننى أريده لأننى أحب أن أغير رأيى كثيراً . وما أفعله هو دائماً أن أبداً الرسم ، ولاأنهى لوحة أبداً » .

وكان لفكرة « الحركة الدائمة » دور هام في التعبيرية التجريدية وخاصة في أعمال جاكسون بولوك . ولم يكن جوركي ذاته قادراً على دفع هذه الفكرة بدرجة أكبر و انتحر جوركي في عام ١٩٤٨ بعد سلسلة من ضربات سوء الحظ وربما كان جوركي من أكثر السيراليين تميزاً الذين أفرزتهم أمريكا .

وكانت أعمال جاكسون بولوك اقل « أوروبية » رغم أنه كان نجم معرض «فن هذا القرن » وقد تطور بولوك ببطء شديد مثله مثل جوركي فقد ولد بولوك عام ١٩١٢ وقضى ربيع شبابه في الغرب في أريزونا نورثون كاليفورنيا ثم بعد ذلك في ساوثرن كاليفورنيا وغادر لوس أنجلوس عام ١٩٢٩ متوجهاً إلى نيويورك لدراسة الرسم على يد توماس بتون الرسام الإقليمي (ليس له

شهرة دولية ) ووقع بولوك خلال الثلاثينيات مثله مثل العديد من فناني جيله فريسة لتأثير الفنانين المكسيكيين المعاصرين وربما يكون حماس ديجو ريفيرا (مكسيكى) إلى فن جماهيرى ينتمى إلى الشعب قد ساهم فى تطوير إحساس بولوك بالمعيار النسبى .

وبعد ذلك سقط بولوك تحت تأثير أصحاب المدرسة السريالية تماماً كما فعل جوركى ، وتعاقبت معه السيدة جوجنهايم ليعمل فى معرضها وبدأ بولوك بحلول عام ١٩٤٧ فى أسلوب جديد يعرف به جيداً الآن وهو التجريد الحر غير النظامى القائم على طريقة التنقيط وتلطيف اللوحة بالألوان .

ووصف بولوك ذاته ما يحدث عندما يعمل فى هذه اللوحات التي يرسمها بهذا الأسلوب فقال :

« إن رسمى لايتى من حامل قماشة الرسم فأنا أكاد لأفرد قماشتى قبل الرسم على حامل الرسم ، بل أفضل أن أتعامل مع القماش غير المفرد على الحائط الصلب أو على الأرض فأنا بحاجة إلى مقاومة سطح صلب فأشعر بالراحة أكثر فى الرسم على الأرض وأشعر بالقرب من اللوحة وكأى جزء منها لأننى بهذه الطريقة أدور حولها وأعمل من الجوانب الأربعة وأكون بالفعل داخل اللوحة . وهذا أقرب إلى رسامى الغرب بالرمال الهندية . أنا مستمر والفرشاة . . . إلخ فأنا أفضل استخدام العصى والمدى والتنقيط باللون أو السريلة بالرمال أو قطع الزجاج المكسور أو أى مادة غريبة أخرى . وعندما أكون داخل الصورة ، لا أدرى ماذا أفعل بل أدرى ما يحدث فقط بعد فترة من « التعارف » ولا أخشى أن أجرى تغيرات وأدمر الصورة . . . إلخ لأن الصورة لها حياة خاصة بها وأحاول أن أجعلها تبرز فقط عندما أفقد

الاتصال مع الصورة تكون النتيجة عبارة عن فوضى وفيما عدا ذلك يكون هناك تناسق وتناغم وتفاعل سهل وتخرج الصورة في شكل جيد .

ولنقارن ما قاله بولوك بتعليقات بريتون حول كيفية إنتاج عمل سيريللى أولى كما جاء في معرضه عام ١٩٢٤ :

«إجعل شخصاً ما يأتيك بأدوات كتابية بعد أن تستقر في مكان يساعدك على التركيز العقلي وضع نفسك في وضع سلبي أو مستقبل بقدر الإمكان وإنسى كل شيء عن عبقريتك وموهبتك وكذلك عبقرية ومواهب الآخرين وقل لنفسك أن الأدب هو أكثر الطرق حزناً الذى يؤدي إلى كل شيء واكتب بسرعة دون موضوع محدد مسبقاً ولتكن سرعتك بحيث لا تتذكر ولا يمكنك القراءة ، قراءة ما كتبت »

« أعتقد أن مواقف بولوك وبريتون تتلاقى في أشياء كثيرة . ومن المهم مثلاً أن نتذكر أن هناك الكثير من السلبية في الرسم مع الحركة أو ما يطلق عليه « الرسم الإيمايى » . ومن أكثر النتائج تطرفاً من جراء أسلوب بولوك في العمل أنه غير تماماً طريقة التعامل مع الفراغ فيما يتعلق بالمشاهد إن بولوك لا يتجاهل المشكلات المساحية والفراغية ولوحاته ليست مسطحة بل هو يخلق فراغاً غامضاً فنحن ندرك سطح اللوحة ولكننا ندرك أيضاً أن الخط يبدو وأنه معلق على مسافة ما خلف هذا السطح ، في الفراغ الذى تم ضغطه واستلابه المنظور عمداً . وهكذا فإن بولوك لم يكن مجرد متمنى إلى أصحاب المدرسة السريالية بل يتبنى إلى سيزان .

والواقع فإننا عندما نتأمل المنظور الخادع الذى يستخدمه دالى أو تانجى يتضح أن هذه إحدى النقاط التى يختلف فيها بولوك بشكل كبير عن

أساتذته تطرح تقدماً مساحياً عبر قماشة الرسم أكثر من كونها على سطحها مباشرة ولكن هذه الحركة يوجد دائماً ما يوقفها وفي النهاية تعود إلى المركز حيث يوجد مركز ثقل الصورة .

وتعكس هذه الصفات طبيعة أسلوب بولوك في الرسم كما يتضح من الوصف الذى وصفه بنفسه . وقد ترسخت حقيقة أن الصورة تخلق أو تبدع من خارج حدود قماشة الرسم ويؤدى ذلك إلى تركيز الانتباه على الحركة الجانبية (وكان يقوم بولوك بعد الرسم بتشذيب قماشة الرسم لتناسب ما تم رسمه ) . وكان لهذه الوسيلة البدائية في التنظيم نتائج وآثار هامة . واعترف بولوك أنه كان فناناً فاعلاً وذاتياً لدرجة كبيرة بسبب مزاجه الخاص والنظريات التى أقرها وهى نظريات أفرزتها حالته المزاجية الخاصة أيضاً . وكان يعتقد أن الواقع الداخلى هو الواقع الوحيد .

ويصف هارولد روزنبرج<sup>(١٦)</sup> كبير منظرى التعبيرية التجريدية ، يصف أسلوب بولوك بأنها ظاهرة تحول ويتمادى أكثر فيصفه بأنه حركة دينية أساساً ولكنها حركة دينية بدون وصايا ويبدو ذلك من ملاحظات روزنبرج حين قال « أن الإيحاء على قماش الرسم هى إيحاء التجرد من القيمة من القيم السياسية والجمالية والأخلاقية . وتبدو أيضاً إيحاء اغتراب عن المجتمع ومتطلباته وقد تضاف هذه الصفة فى أعمال بولوك كصفة مشتركة مع فنانين

---

(١٦) هارولد روزنبرج Rosenberg (١٩٠٦ ) ناقد أمريكى شهير ، وتقع تحليلاته النقدية فى موقع تأثير بالغ على بعض حركات الفن الحديث ، وينسب إليه مصطلح الـ Action painting الذى عرف به الرسام الأمريكى الشهير جاكسون بولوك (١٩١٢ - ١٩٥٦) للمراجع .

آخرين ويصف فرانك أوهارا الفنان بولوك بأنه « يتعذب بالشك في ذاته ويتأسى ويتمزق بالانفعال »

ولم يكن لبولوك أن يؤثر هذا التأثير الذى أضفاه ، أولاً في أمريكا ثم في أوروبا ، إذا كان منعزلاً تماماً كرسام ( مصور ) .

وكان الأب الحقيقى لمدرسة نيويورك الفنية خلال فترة ما بعد الحرب هو الفنان المخضرم هانز هوفمان الذى كان له تأثير كبير كمدرسه ومعلم ويوضح أسلوبه الأخير إلى أى حد كان متعاطفاً مع ما يفعله الفنانون الشبان وكان هوفمان نموذجياً مع الأشياء التى تشكل الكل الأمريكى وعاش في باريس من ١٩٠٤ حتى ١٩١٤ وكان على إتصال مع ماتيس وبراك وبيكاسو وجرى . وكان يعجب أشد الإعجاب بأعمال ماتيس بصفة خاصة ويعزى إلى ذلك التركيز على الجانب الزخرفى فى الرسم تبعاً للمدرسة التعبيرية التجريدية . ويمكن الاستدلال بحياة هوفمان العملية ومشواره الفنى للحكم على ما إذا كان الفنانون الجدد ليس لهم جذور فى الماضى . فقد بدأ التدريس فى الولايات المتحدة فى عام ١٩٣٢ وأسس مدرسة بروفنس تاون الفنية فى عام ١٩٣٤ . وكانت مرحلته الأخيرة التى بدأها بعد أن ناهز الستين من العمر منطقية من حيث المناخ الفنى والزمنى بل ورائعة بشكل غير متوقع على المستوى الإنسانى فكانت مثلاً على موهبة تبلغ ذروتها عندما يتوفر لها المناخ المناسب . وبعض أعماله خلال هذه المرحلة الأخيرة كانت تتميز بقدر من الشجاعة يعادل شجاعة الفنانين الشبان الأصغر منه سناً .

ولكن روبرت مازرويل كان هو المنظم الحقيقى للتعبيرية التجريدية وليس بولوك أو هوفمان ، هذا إذا كان لها منظم بالفعل . كان مازرويل

Motherwell (١٩١٥) ) فنان يتميز بعقلية وطاقة ذات حدود رحبة واسعة وبدأ حياته العملية كرسام «مصور» تحت تأثير أصحاب المدرسة السريالية وخاصة الفنان «ماتا»<sup>(١٧)</sup> الذى صاحبه فى رحلة إلى المكسيك . وأقام مازرويل أول معرض فردى له فى معرض « فن هذا القرن » فى عام ١٩٤٤ ومع ظهور هلال حركة التعبيرية التجريدية استمر نطاق نشاط مازرويل فى الاتساع . وكان يشارك فى رئاسة تحرير مجلة « إمكانيات » التى كان لها تأثير كبير ولكنها لم تستمر طويلاً ، وفى عام ١٩٤٨ أسس مدرسة فنية بالاشتراك مع ثلاثة من الفنانين المهمين هم ويليام بازيوت وبارنت نيومان ومارك روتكو . ثم نشر مجموعة كتابات عن فناني الدادية وشعراتها فى عام ١٩٥١ كان من أوائل العلامات على بزوغ فجر الدادية الجديدة .

ولم يمنع تعدد النشاطات ، مازرويل من إنتاج قدر كبير من الأعمال الفنية وأفضل أعماله المعروفة هى السلسلة الطويلة من اللوحات المعروفة باسم « مراثيات للحكومة الأسبانية » وكان هدف هذه الأعمال تصحيح بعض الأفكار الخاطئة عن التعبيرية التجريدية . ومن الأهمية بمكان أن أفكار مازرويل مستقاة من التاريخ الأوروبى الحديث ، التاريخ الحديث وليس المعاصر . فقد كان مازرويل فى بداية العشرينيات من العمر عندما اندلعت الحرب الأهلية الأسبانية ولإختياره للموضوع يقتضى أن الرسم بفاعلية ذاتية الذى أينع فى أمريكا خلال الأربعينيات ومطلع الخمسينيات كان قادراً بلا شك على التعامل مع القضايا التاريخية أو الاجتماعية وتناولها

---

(١٧) ماتا أو متى (١٩١٢) . رسام شيل . انضم إلى السرياليين سنة ١٩٣٧ وعرف بتجريدته العضوية ذات المفهوم الجنسى غالباً (المراجع) .

بل أن هذه القضايا كان ينبغي تناولها بأسلوب شخصى ويميل عن الحقيقة ومن المؤكد أن « المراثيات » كانت أكثر مجانبة للحقيقة من مجموعة « جرنیکا » والبلاغة العارمة في أعمال مازرويل الفنية والتي استمرت لوحة بعد لوحة هى بقية النبرة التي سنعثر عليها في جزء كبير من الشعر الأمريكى خلال فترة ما بعد الحرب ونجدها في أشعار شعراء مختلفين أمثال ألن جنتزيرج Allen ginsberg وروبرت دونكان Robert dunkan وهى حالة مزاجية ليس لها نظائر عديدة في الرسم (التصوير) في أوروبا في فترة ما بعد الحرب وتذكرنا بالشخصية الأمريكية في الأسلوب فضلاً عن حقيقة أنه ليس بالضرورة أن الفن « اللحظى » كان ماتناوله الفنانون الأوروبيون بالخطأ في بعض الأوقات .

وهناك نوعان أساسيان من التصوير حسب التعبيرية التجريدية وليس نوعاً واحداً . والنوع الأول هو الذى قلبه بولوك وفرانز كلاين وويليام دى كوننج وهو نوع مفعم بالطاقة والإيحاءات . وينغمس بولوك ودى كوننج إلى حد كبير في التزيين بالصور والأشكال والتشخيص .

أما النوع الثانى الذى نمذجه وقلبه مارك روتكو يميل أكثر إلى التجريدية الخالصة والهدوء . ويميل عمل روتكو بصفة خاصة إلى تبرير استخدام هارولد روزنبرج للغموض الوصفى عندما يصف هذه المدرسة . وقد ولد روتكو في الخارج مثله في ذلك مثل العديد من كبار الفنانين الأمريكيين في فترة ما بعد الحرب أمثال جوركى ودى كوننج وهوفمان ، وجاء إلى أمريكا في عام ١٩١٣ من روسيا عندما كان في العاشرة من عمره وبدأ حياته الفنية كأحد أفراد المدرسة التعبيرية وشعر بتأثير ماتاوماسون واتباع النمط القياسى بإقامة معرض في قاعة « فن هذا القرن » في عام

١٩٤٨ . ثم تحول عمله إلى صورة أبسط تدريجياً وبحلول عام ١٩٥٠ وصل إلى نقطة إزالة التشخيص تماماً وأصبح يضع عدداً قليلاً من المستطيلات الفراغية على خلفية ملونة وبدون تحديد حوافها ولذلك كان وضعها في الفراغ غامضاً ، فهي تطفو نحونا أو تطفو مبتعدة في فراغ ضحل من النوع الذي نجده أيضاً في أعمال بولوك . وهي في النهاية تشتق من تجارب مساحية قام بها أصحاب المدرسة التكعيبية .

أما في أعمال روتكو المصورة نجد العلاقات اللونية وهي تتفاعل داخل المستطيل وفي إطار هذا الفراغ ، تقسيم وتشكيل نبضاً إيقاعياً وتصبح الصورة ( اللوحة ) محور تركيز بالنسبة لأوساط المشاهد وفي الوقت نفسه شاشة تغطي غموضاً خلفها أما نقطة الضعف في أعمال روتكو (نقطة القوة هي حصافة وعبقرية اللون) فنجدها في صلابة ورتابة الصيغة البنائية . وقد أصبحت الصورة المركزية البارزة إحدى السمات المميزة للفن الأمريكي الجديد وهي إحدى السمات التي فرقته عن الفن الأوروبي . كان روتكو فناناً يتمتع بعبقرية حقيقية مسجونة داخل قميص حديدي ، فهو يمثل ضيق نقطة التركيز التي فرضها كثير من الفنانين الحدائين على أنفسهم .

وقد رسخ هذا الدرس أدولف جوتليب ، الفنان الذي يشبه روتكو في أشياء كثيرة وكان جوتليب أيضاً مرتبطاً بالفنان مازرويل في أنه كان خطابياً بليغاً (في الرسم) وأعنى بالبلاغة في الرسم ، الاستخدامات المعممة الغامضة الواسعة الرحبة . وقد أدى الاهتمام بفرويد (كعالم نفس) عند جوتليب Gottlieb إلى الاتجاه نحو نوع من الفن ملاء عن عمد بالرمزية العالية . والتشابه بين أسلوب جوتليب المتميز والأعمال التي أنجزها خوان

ميرو في أواخر الثلاثينيات يحتاج إلى دراسة وبحث . فقد كان ميرو أيضاً مولعاً بالرموز العالمية ولكنه كان يصورها في أعماله بدرجة أخف وأهش دونها تركيز شديد على معانيها العميقة . أما عمل جوتليب فيجعلنى أشعر أنه يطلب منى أن أخذ أهمية لها وزنها بثقة وهذه الأهمية ليست ملازمة للون أو لضربات الفرشاة . فينبغى أن يلاحظ المرء الرمز من خلال سياقه التاريخى .

ويبدو لى أن الحدود التى أجدها فى أعمال روتكو جوتليب مشتركة مع الأعمال الأولى لفيليب جوستن وفرانز كلاين . فقد قلب جوستن - توفى ١٩٨٠ - الجانب اللانظامى للتعبيرية التجريدية حيث كانت أعماله فى معظم الأحيان لا تزيد على تظاهرة من اللون الغزير اللذيذ حتى عكس اتجاهه فى نهاية حياته وبدأ يرسم بأسلوب الكاريكاتير المحبب الذى يشكل معبراً بين الفن الشعبى والتعبيرية الجديدة . أما كلاين فهو مثل روتكو فى أنه فنان يهرع نحو نهايات عقيمة ويدفعه فى هذا الطريق بسرعة عقيدة الفنان التعبيرى التجريدى . وهو يختلف عن روتكو فى أن عمله إيمائى وينتمى فى أسلوبه الفنى إلى بولوك وكثيراً ما كان يبدع على قماش الرسم شيئاً يشبه الحرف الصينى أو جزء منه مع المبالغة فى التركيز والإبراز . وقد اعتمدت هذه الأشكال المتدفقة القوية على تأثيرها فى التباين الواضح للخطوط السوداء على أرضية بيضاء . ويبدو هنا أن اللون يستخدم فقط لأغراض العرض والمقياس النسبى والقليل جداً من مكونات الصورة هى التى لا يمكن التعبير عنها بالخبر الهندى والورق . وفى ختام حياة كلاين - وفى عام ١٩٦٢ - بدأ اللون يعلب دوراً فى أعماله ولم تكن النتائج سارة لأننا لم نشعر أبداً أن اللون شىء أساسى فيما يريد التعبير عنه فقد كانت أغراضه كلية .

وكان يساور كلاين القلق بشأن إقراره بأى نوع من التأثير الشرقى على

أعماله غير أن تأثيرات من هذا النوع كانت بلا شك ذات أهمية كبيرة في الفن الأمريكي «التصوير» منذ الحرب . ولم يكن هناك فقط عنصر السلبية الذي تنامي بقوة مع كل ثورة من الثورات المتعاقبة في الأسلوب حيث نرى روثكو<sup>(١٨)</sup> يدعو المشاهد للتأمل وموريس<sup>(١٩)</sup> لويس يتعاون بسلبية تقريباً مع متطلبات أدواته ويقبل أندى وارول الصورة ويرفض صياغتها ، بل أن الأساليب الفنية لفنانى الشرق وكذلك فلسفاتهم كان لها تأثير كبير.

ومن المثير أن نجرى مقارنة بين رموز كلاين الإيمائية الكبيرة بأعمال فنان لديه شعور مختلف تماماً بالمقياس النسبى مثل مارك توبى الذى لم يكن فناناً ينتمى إلى مدرسة التعبيرية التجريدية بحق بل أخذ مساراً موازياً تعدل بفعل تجارب مختلفة وسياق مختلف . ولم يتركز مشوار توبى الفنى فى نيويورك بل فى سياتل حتى انتقل نهائياً إلى سويسرا .

وقد زار الشرق الأدنى والمكسيك إضافة إلى عدة زيارات إلى الصين واليابان حيث أقام لفترة فى دير بوذى واعتنق الديانة البوذية (وهكذا كان من المتوقع أن يحدث تحول مماثل من جانب جارى سنيور أحد أهم الشعراء الأمريكيين) . وقد قام توبى برحلاته إلى الشرق بهدف دراسة الخط الصينى وكان للصينيين تأثير حاسم وحتمى على أعماله ، فقد اعتنق أسلوباً أطلق عليه اسم «الكتابة البيضاء» وهو عبارة عن سربلة سطح اللوحة بشبكة

---

(١٨) روثكو Rothko فنان أمريكى ، روسى الأصل (١٩٠٣ - ١٩٧٠) واحد من رواد حركة التجريدية التعبيرية .

(١٩) موريس لويس louis (١٩١٢ - ١٩٦٢) فنان أمريكى شهير ، وعرف فى رسومه بتلك الأشربة العشوائية الطويلة المتوازية فى جوانب أعماله التصويرية .

معقدة من العلامات مثل حروف الهيروغليفية الصغيرة التى استخدمها  
كلاين وتندرج إجمالاً تحت مسمى التعبيرية التجريدية .

والشئ المثير حقاً فى أعمال توبى ، برغم الهشاشة التى تبدو بها أدواته  
أحياناً ، هو أن إنتاجه دائماً ما يكون كاملاً فيما يتعلق بمعايير هذا العمل  
نفسه ، وقد عززت اكتشافات توبى ما اكتشفه بولوك ، ففى أعماله التالية  
على قماش الرسم ، أو الميدان ، كان مُعبّراً وفعالاً من الألف للياء من خلال  
العلامات الإيقاعية لفرشاته . ولكنه يعطى المشاهد شعوراً بالإمكانية أكثر  
من الفنانين المشتبهين حقيقة إلى التعبيرية التجريدية . وقد يشعر المرء أن هذه  
العلامات قد تعين ترتيب نفسها ولكنها تستعيد شعوراً بالتجانس والتناغم  
المنظم وليس هذا هو الفن الذى يضغط ضد حدوده الذاتية بل فن  
يستكشف وسائل لا نهائية مكتشفة حديثاً فى التعبير.

ولكنه سيكون من الخطأ الافتراض أن التعبيرية التجريدية نفسها كانت  
مرنة كلية فقد كانت هذه المدرسة مرنة بدرجة كافية لتضم فن ويليام دى  
كوننج وهو الفنان الذى يأتى فى أفضل أعماله بعد بولوك فى الترتيب من  
حيث القوة وأصالة الموهبة . فقد ولد دى كوننج فى هولندا ووصل إلى أمريكا  
بعد أن بلغ أشده . ويميل أسلوبه إلى التركيز على المكون التعبيرى فى  
التعبيرية التجريدية على حساب التجريد ، فهو يتناول ضحية يبدو أنها  
ترتفع لتخرج عن نسيج اللون ثم تنتكس مرة أخرى إلى الفوضى التى تعطيها  
شكلها للحظات وما يقصيه من زمرة التعبيريين الأوروبيين المعاصرين هو  
الشجاعة التى تميز بها فنانون أمريكا ويمكن أن نقول المفاجأة والشعور  
بالمقياس النسبى الذى يظهر فى صوره . وعندما يركز دى كوننج على تخيل

مأخوذ من مشهد طبيعي يكون العمل رحباً واسعاً حتى يبدو أنه اكتشف أسلوباً بالاستخدام للون الزيتي كما يستخدم أشجع الرسامين الصينيين واليابانيين الأكاديميين الأحبار ، غير أن إحكام قبضته على المصدر الأصلي للتخيل لا ينقص أبداً . وعندما يرسم بأسلوب تشخيصي أكثر مباشرة كما يظهر في سلسلة «المرأة» يظهر في الصورة الشعور الكامل بالنفض الجنسي . وتتوافق هذه الصور على طراز صور كالي مع نوع العمل الذي أنجزه جون دو بوفيه في فترات حياته الأولى ثم أيضاً مع «قوافل النساء» التي رسمها في عام ١٩٥٠ . إن أعمال دي كوننج تمثل نقطة إتصال هامة بين الفن الأوروبي والأمريكي وعلاوة على ذلك تنبئ أعماله بجوانب خاصة معينة من الفن الشعبي . فقد كانت سلسلة «المرأة» التي رسمها دي كوننج مقدمة لسلسلة «مارلين التي رسمها وارول .

وكانت النتائج الهامة التي أثرت في الفن على جانبي المحيط الأطلسي (في أوروبا وأمريكا) هي الل نجاح الباهر الذي حققته التعبيرية التجريدية ، وقد تنامت أسطورة بولوك بسرعة هائلة في السنوات بين عرض أعماله في أوروبا لأول مرة في عام ١٩٤٨ ووفاته في حادث سيارة عام ١٩٥٦ وكانت بعض آثار هذا النجاح متوقعة تماماً ، وقد جرت محاولات لجعل التعبيرية التجريدية هي النوع الوحيد المحسوس والمستوعب من الفن ولكن يبدو أن التابع السريع لظهور مغامرات فنية أكثر حداثة وطرافة قد أثبت خطأ هذا الادعاء على الفور تقريباً . وبما يثير السخرية أنه كان هناك شيء بداخلها «التعبيرية التجريدية» فقد بدت التعبيرية التجريدية في تقدم وفي تراجع في آن واحد . ورغم النطاق الواسع الذي عمل عليه بولوك وكلاين كان يبدو

أن لديهما إيمان كامل بالقماش واللون كوسائل متاحة لتوصيل شيء ما وكان هذا الإيمان منذ ذلك الوقت محل جدل وتساؤل أحد أسبابه المدى الذى بلغه فنانون التعبيرية التجريدية فى استنباط فئات تقليدية من الفن فلم يتطور أى شيء إنطلاقاً من القاعدة التى أرسوها .

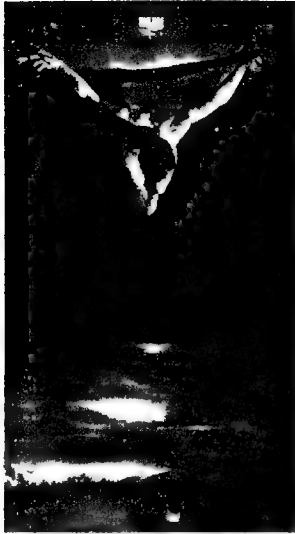
فإذا قارنا عمل فنان مثل كلايفورد ستيل بعمل مشابه تماماً من إنتاج سام فرانسيس نخرج بفكرة عن مدى إنحباس التعبيرية التجريدية داخل أمريكا ، فيطرح فرانسيس ، بوصفه أمريكى مقيم فى باريس عنصر «الذوق» الأوروبى الذى يتراجع فوراً لصالح قوة الأسلوب ومرة أخرى إذا ما قارنا أعمال أحد التعبيريين التجريديين الجيدين القلائل من الجيل الثانى مثل هلين فرانكتالتل بعمل أحد الرواد الأوائل من هذه المدرسة نكتشف مدى صعوبة البناء تأسيساً على ما أنجزه هؤلاء الرواد . فقد انحدرت هذه الأساليب الأكاديمية الضعيفة بسرعة هائلة نحو الدرك الأسفل من الأكاديمية . وقد خلقت الطفرة الفنية فى أواسط وأواخر الخمسينيات موجة من السمعة المزدوجة ذات الحدين .

فلم يكن تأثير الفن الأمريكى الجديد على أوروبا جيد برمته وأحد أسباب ذلك أن الأوروبيين لم يفهموه فهما صحيحا وحاولوا استغلال قواعد وأسس كان قد تم تجاوزها فجأة . ففى إنجلترا على سبيل المثال مازال المرء يقابل مرارة معينة بين المؤيدين الأوائل للتعبيرية التجريدية فقد أعرب الفنان والناقد البريطانى وباتريك هيرون ، الذى رحب بزملائه الأمريكيين وأكرم وفادتهم عندما وصلوا لأول مرة . أعرب عن شكواه من جحودهم ونكرانهم للجميل . ويقول أن رتابة الوتيرة فى الصورة المركزية التنبؤية التى توجد فى

كثير من الأعمال التعبيرية التجريدية يمكن أن تحل مشكلتها عن طريق اللجوء إلى وسائل أوروبية أكثر تقدماً وتعقيداً في تكوين الفراغ في الصورة. وهذا يثبت أن حماسه الأول كان قائماً على سوء الفهم لأن هذه الوسائل في تكوين الفراغ هي التي إهتم الأمريكيون بلفظها منذ البداية ورفضها حتى لايفقدون حريتهم في التطوير والمناورة .

وقد كانت أهمية التعبيرية التجريدية أكبر وأعظم للثقافة ككل ليس للفن بصفة خاصة فقد جذب نجاح الفن الجديد وإنتشاره الكبير ، وجذب انتباه الكتاب و الموسيقيين الذين كانوا منفصلين عن أنظمتهم وقواعدهم الخاصة .

وقد ادعى إيرل براون أكثر مؤلفي الموسيقى الجدد المتطرفين أنه عثر على وحى جديد لعمله من خلال أعمال بولوك وفي بادىء الأمر كانت بادرة التحرر هي التي ظهرت وليس أى تشابه معين بين أنظمة مختلف الفنون . وجاء فيما بعد ما أطلق عليه «الأوساط المختلطة» و«الأوساط المتداخلة» نتيجة لتجارب التجميع (assemblage) واللصق المتجاور (Collage) من بين أسباب أخرى .



سلفادور دالی۔ المسیح مصلوب فی سانت جون۔ ۱۹۵۱



---

## الفصل الثالث

---

### الوضع في أوروبا

كان الوضع ومجريات الأحداث في فرنسا وفي القارة الأوروبية بالكامل يختلف تماماً عن تلك التطورات التي قامت في أمريكا فقد كان من الطبيعي أن يوجه الأوروبيون أنظارهم إلى باريس بمجرد استعادة السلام وكان من الطبيعي أيضاً أن يبدأ الجيل العظيم من الفنانين بجذب الانتباه والأنظار . والواقع أن فترة الست سنوات كانت كفيلة بترسيخ أقدام هؤلاء الفنانين في نخيلة الجماهير فهم لم يعودوا غرباء فقد أصبحوا ممثلين للحضارة التي كان يحارب الحلفاء من أجلها وأدت اللعنات التي صبها النازي على «الفن المتهالك» إلى رفع أسهمهم من حيث الصيت والسمعة . وأصبح بيكاسو قبلة الفنانين الأمريكيين في باريس المحررة وكأنه مواطن أمريكي مثل جرتروود شتاين .

ومن ناحية أخرى كان هناك شعوراً ما بالتغيير حيث وجد هؤلاء الفنانون أنفسهم منفصلين عن جذورهم بسبب ما حدث ولم يكن هؤلاء الذين حرصوا على إجراء العديد من التغيرات هم من روجوا لها فقط بل كانوا ضحيتها أيضاً وتسبب التهليل والأهمية الجديدة التي اكتسبوها في إضفاء نوع من الجفاف على أعمالهم التي أخذوا يبدعونها ويبدو أن هذا الحكم انطبق بصفة خاصة على بيكاسو الذي اكتسب وضع الأب الروحي أو الإله البشري

فور انتهاء الحرب واعتبر أشهر الفنانين وأذيعهم صيتاً في العالم منذ مايكل أنجلو وكان يعنى هذا بالنسبة لنشاط بيكاسو العارم وإبداعه المتدفق هو أنه حتى عندما احتل وضعاً ليس بالسهل لم تحبو هذه الشهرة وهذا النشاط فكان إنتاجه مذهلاً بعد عام ١٩٤٥ وظهرت جوانب جديدة في أعماله للجماهير . وفي عام ١٩٦٦ على سبيل المثال عرضت أعماله النحتية الغزيرة في معارض في لندن ونيويورك وباريس رغم أنها لم تكن معروفة من قبل .

ورغم شهرته الكبيرة إلا أن أعماله سقطت من مرحلة التفضيل بالنسبة لزعماء التدوق في الفن الحديث وقد شجعهم على إحباط مكانته رؤاه الساذجة البسيطة لصور الحوريات والآلهة الرومانية التي بدت تافهة وعابثة فضلاً عن أن أسلوب رسمها يعود إلى الثلاثينيات كجزء من مدرسة «أرت (٢٠) ديكو» (الزخرفة الفنية) التي لم تكن تلق تفضيلاً وترحيباً كما شجعهم على ذلك الصور الدعائية من حين لآخر التي عبرت عن تعاطف بيكاسو مع الشيوعية ومن أمثلتها صورة «مذبحة كوريا» التي رسمها إبان الحرب الكورية . فقد رآها غالبية الجمهور على أنها تأويل عقيم للوحة جويا «دو دي مايو» (٢١) .

---

(٢٠) آرت ديكو أو آرت نوفو Art Nouveau هو أسلوب تزيني أو زخرفي في إطار العمل المعماري منذ ١٨٩٠ وقد اكتسبت هذه الطريقة اسمها من جاليري متخصصة في الزخرفة الداخلية قمت في باريس سنة ١٨٩٦ وأطلق عليها اسم «بيت الفن الجديد» . وفي ألمانيا يطلق عليها اسم دي يوجند Die Jugend (الشباب) . كما يطلق عليها في إيطاليا اسم «الحرية» (المراجع) .

(٢١) فرانثيسكو جويا F (١٧٤٦ - ١٨٢٨) فنان أسباني شهير ومؤثر بالنسبة لحركة ما بعد التعبيرية في نهاية القرن التاسع عشر . وهو فنان حظى على تفضيل واسع من الكتاب الفرنسيين وبخاصة =

كانت عادة التأويل وإعادة التفسير تزداد التصاقاً ببيكاسو ومن بين أهم الأعمال المتميزة في أواخر حياته سلسلة من التنويعات على صورة شهيرة أنتجها كبار أساتذة الفن في الماضي مثل «لامينيا»<sup>(٢٢)</sup> لفيلا سكويز أو «نساء الجزائر» لدى لاكروا . وطبق بيكاسو على هذه الأعمال عادة «مانيه» في إنتاج سلاسل من الأعمال قام من خلالها بعملية تفريغ بحيث يأخذ أفكاراً متنوعة من العمل الأصلي ونوعياته ويرتقى بها إلى حيث تكون في مرمى فحوصنا ويضيف في نفس الوقت تعليقات من عنده .

وغالباً ما يعي المشاهد نوعاً من الكراهية تجاه إنجازات الماضي وقد تُوصف بعض الأعمال المعاد صياغتها بأنها اغتصاب أو تمزيق . ونظر بيكاسو بنفس العين المشؤومة نحو آثار هذه العملية الهرمة حيث طبقت عليه شخصياً وأصبحت بعض أعماله التي أبدعها شخصياً سلسلة من الصور المكررة بنفس الفكرة وغالباً ما كانت عبارة عن بورترية له تعبر عنه كضفدع عجوز أو قرد . وتم إنتاج هذه الأعمال بتدفق طاقة إبداعية هائلة بين ١٦ مارس و٥ أكتوبر ١٩٦٨ . والأغرب من ذلك الأعمال الأخيرة التي أنجزت في السنوات الأخيرة قبل وفاته عام ١٩٧٣ .

---

= «بودلير ش . وربما عدداً كبيراً من مدارس الفن التالية له قد تأثرت به على نحو أو آخر اعتباراً من ديلاكروا وجيريكو ودوميه وحتى بيكاسو أما اللوحة المذكورة هنا في المتن فهي إحدى لوحتين أنجزهما فرانثيسكو جوييا بين عامي ١٨١٤ ، ١٨١٥ تحت اسم «مايو» تعبيراً عن النهضة ضد المذابح التابوليونية (المراجع) .

(٢٢) فيلاسكيز (١٥٩٩ - ١٦٦٠) فنان أسباني شهير . وقد أخذت لوحاته تشد انتباه النقاد . وقد اعتبروه ابتداء من النصف الثاني من القرن التاسع عشر «أعظم مصور» بل أنه في فن القرن العشرين ذاته . صار فلاسكيز بمثابة مرجع لفكرة اللون في المساحة المرسومة واللوحة المذكورة هي واحدة من أشهر لوحاته «لاس فيناس» التي رسمها سنة (١٦٥٦) وصارت ملهمة لبيكاسو بعد ذلك .

وقد لاقت هذه الأعمال التي رسمت بشجاعة هائلة وأحياناً ببرود معين .  
عدم الفهم عندما عرضت لأول مرة ولكنها لاقت إستحساناً وثناء بإعتبارها  
المبشرات بالتشخيص التعبيري الجديد . ومن المؤكد أن هناك شعوراً توحشياً  
بالمخاطرة بشأن هذه الأعمال يوفر لها صفة الإثارة فكانت مبسطة لدرجة  
التطرف ولكنها حققت إمكانية تواصلها وقراءتها بفضل مهارة بيكاسو التي  
لا تبارى كرسام .

ومازال عدد من الرسامين من الجيل العظيم يبدون وكأنهم منعزلون عن  
تيار الأحداث الرئيسية في فترة ما بعد الحرب رغم أن ما قدموه من أعمال كان  
مؤثراً في معظم الأحيان . فقد رسم جورج براك على سبيل المثال بعض  
الأعمال الرائعة بلا شك عندما كان في شيخوخته ومن أمثلتها سلسلة الصور  
التي كرسها لفكرة الأستوديو . وتلخص هذه الأعمال الخالدة الهادئة كل  
الدروس التي استخلصها الفنان العجوز في حياته الطويلة ولكنه من المهم  
اعتبارها «داخلية الاتجاه» فهي لا تعبر عن إمتحان ذاتي حقيقي للعالم  
الخارجي ولا إلى «الوجدان الداخلي» بل إلى الأدوات الشخصية المألوفة لورشة  
عمل الفنان ذاته غير أن عظمتها لا تأتي من أنها إبداع جديد بل من كونها  
محاولة تهذيب ونقل للعملية الإبداعية . فكان براك يثقل ويهذب الأفكار  
التي بدأ يستخدمها أيام المدرسة التكميلية وهو ينشر هذه الأفكار بصورة  
أقل تطرفاً في أواخر أيامه عما كان يفعل في بدايات أعماله .

وكان هناك فنان مخضرم آخر لديه رغبة متزايدة في إحكام فهمه للعالم  
المحيط به هو فرناند لييج الذي رسم لوحة «البنائون» في عام ١٩٥٠ ونرى  
فيها محاولة لإضفاء الأسلوب الكلاسيكي في ثوب حدائي ومن خلال مادة

ماركسية وقد أعجب بنتائج ذلك النقاد الماركسيون غير أن التحول إلى أسلوب بواسان يبدو غريباً بما يثير الفضول وإرادياً في عالم فن ما بعد الحرب المقعم بالإرادة.

وحتى أعمال الفنانين المشهود لهم بالأستاذية . الذين تبدو أعمالهم أقرب إلى وضع ما بعد الحرب تبدو وكأنها حققت العلاقة المذكورة بالصدفة تقريباً . وكان النصر هو ما حققه ماتيس الذى أصبح في شيخوخته متطرفاً كفنّان بنفس القدر الذى كان عليه خلال فترة «الوحشية» (Fauves) فقد تخصص ماتيس بين الحريين العالميتين في إحداث متعة ولذة لم تكن تحتاج إلى موهبته . ومر في عام ١٩٤١ بسلسلة من العمليات وخرج منها صفر اليدين غير صالح للأبد . ويبدو أن هذه المحنة والحرب ذاتها قد شحذت مفاهيمه وثقلتها ، ففي أواخر الأربعينيات رسم على سلسلة من «الدواخل» فاضت بالضوء واللون تشكل خطأ موازياً لسلسلة «الاستوديو» لدى براك ولكنه كان عليه أن يذهب أبعد من ذلك فبحلول عام ١٩٥٠ بدأت اللمسات اللونية في أعماله (صورة زولما التي رسمها في كوبنهاغن مثلاً) تتمتع بالاستقلالية الخاصة بها وبدأ ماتيس في ذلك الوقت تقريباً . بسبب ضعفه المتزايد وافتقاره للقوة . في استخدام أسلوب الزخرفة بتقطيع الورق (Papier de coupe) الذى كان المصدر الإبداعي الرئيسى في سنواته الأخيرة . وقام بتلوين قطع الورق بناءً على مواصفاته الخاصة ثم قام بتقطيعها واستخدامها في عمل تصميماته وهكذا استطاع هذا العجوز إبداع أعمال ذات حجم كبير دونما جهد وتوتر كبيرين . وقد شجعت هذه الوسيلة على المبالغة في التبسيط

وساهمت في ترسيخ نظام ماتيس الزخرفي . وكانت لوحة «القوقعة» أحد أكثر التصميمات تجريدية من بين تصميمات هذه الفترة وكانت أكثر حدة حتى من أعمال ماتيس نفسه في عام ١٩١٠ وكان يعنى تفعيل اللون الذى حققه ماتيس في هذه الأعمال ماتيس نفسه في عام ١٩١٠ وكان يعنى تفعيل اللون الذى حققه شيئاً هاماً بالنسبة للفنانين الأصغر سناً وأكثر شباباً منه .

أما ميرو فكان فناناً آخر لديه ما يساهم به . وقد ذكرت هذا الفنان عند مناقشة التعبيرية التجريدية .

وكانت أعمال ميرو (٢٣) العظيمة البسيطة في الخمسينيات قريبة بالتأكيد من أصحاب المدرسة التعبيرية التجريدية بل إلى أصحاب المدرسة اللونية الذين سأناقشهم فيما يلي . وكانت أعماله النحتية أيضاً ذات علاقة مع دى بوفيه (٢٤) ولكن ميرو يبقى مراوفاً إلى درجة عجيبة كشخصية فنية . فنان لديه العديد من الخيارات المفتوحة ومن الصعب تفسيره وتحليله بصورة مرضية .

واستمر فنانون عظام آخرون . أمثال ماكس إرنست . في حياتهم الفنية ينتجون أعمالاً تبدو إلى حد ما متزايدة بعيدة عن التيار الحالى (في ذلك

---

(٢٣) خوان ميرو (١٨٩٣ - ١٩٨٣) فنان أسباني شهير وقد تأثر وزامل إثنان من أبناء وطنه هما بابلو بيكاسو وخوان جري . وفي عام ١٩٢٠ اقترب من مجموعة السرياليين . وأطلق عليه أندويه بريتون السريالي الأعظم بينما جميعاً بينها أخذت تجربته الإبداعية المتمثلة في اللون الشيق والبساطة تلقى تأثيرها على فناني الولايات المتحدة . ومن بينهم جوركى . وكالدر . «المراجع» .

(٢٤) دى بوفيه (١٩٠١ - ١٩٨٥) Dubuffet فنان فرنسي شهير . ارتبط اسمه بها يعرف بالفن «القيح» وبالبداية العالمية «المراجع» .

الوقت) . وقد أقر بعض الفنانين الهامين بهذه المعضلة بشكل علني ويبدو أننا نجد اعترافاً بذلك في الصور الوجيهة الواقعية القوية التي رسمها الفنان البريطاني جراهام ساذرلاند بعد الحرب وصور فيها سير ونستون تشرشل وسومرست موم . ويبدو هذا تطوراً مدهشاً في الأسلوب بالنسبة لفنان بدأ في التقليد السيريالي واستمر في أعمال أخرى تحمل بقايا السيريالية .

غير أن «الواقعية» ذاتها لم تكن قضية بعيدة الصلة عندما نتحدث عن فن «التصوير» الأوروبي في فترة ما بعد الحرب . والواقع أن المزاج العاقل الحصيف لأوروبا بعد الحرب مباشرة كان يبدو أنه أفرز على الأقل ميلاً نظرياً نحو الفن الواقعي . وكان هناك شعوراً بأن الفنانين ينبغي أن يواجهوا الآن مسؤولياتهم إلا وهي المشاركة في بناء عالم جديد أفضل وينبغي عليهم بصفة خاصة أن يتواكبوا مع متحجى الأفلام والكتاب السينمائيين الذين انجذبوا نحو الأسلوب الوثائقي .

ففي إيطاليا على سبيل المثال كانت أفلام روزليني الواقعية الجديدة ذات أهمية كبيرة . بالطبع وإلى حد كبير أهم من المدرسة الواقعية (مانفستو ديل ريالزمو) بريادة الفنانين الإيطاليين في عام ١٩٤٥ .

وقد ضربت الواقعية الاجتماعية إجمالاً . بجذورها في الدول التي يمكن أن تعد ذات بعد إقليمي فقط . ففي إنجلترا مثلاً تمتع فنانون ما أطلق عليه مدرسة «حوض المطبخ»<sup>(٢٥)</sup> بقوة ملحوظة . وبدأ رائدهم ديفيد بومبرج

---

(٢٥) «فن المطبخ» مصطلح إنجليزي أطلق على عدد من كتاب المسرح البريطانيين أساساً تحت شعار «اغضبوا أيها الشباب» - وكان ذلك عقب نجاح رواية أوزبورن «أنظر وراءك بغضب» ١٩٥٦ وقد =

حياته الفنية كرائد للحدثاء تحت تأثير التجريدية التكعيبية (Vorticism)<sup>(٢٦)</sup> الإنجليزية ولكنه طور أسلوبه بعد ذلك أثبت أن أساتذته الحقيقيين هم أصحاب المدرسة التعبيرية من الألمان . وقد حاول بومبرج أن يحدث توازناً فكان يريد للمشاهد أن يتمكن من الدخول إلى قلب لوحته من حيث دورها كاستعراض لوجهة نظر ودورها كمجرد عمل فنى . واتجه أتباعه إلى التركيز على مصطلحات مناسبة على حساب مصطلحات مناسبة أخرى . وتتعلق أعمال فرانك أورباخ وكوسوف على سبيل المثال بواقع تحقق حرفياً من خلال صلابة اللون ، الذى يكثف على قماش الرسم فى شكل خيوط وتحديدات «فنانى المادة» (matter painters) الفرنسيين الذين سأناقش فنههم فيما يلى .

وكانت واقعية فنانى «حوض المطبخ» - الذين ينطبق عليهم المصطلح بدرجة أكبر - تتميز بمزيد من الوصفية وكان ولاؤهم لها أكثر هشاشة . فالأعمال الأولى لفنانين مثل جاك سميث وإدوارد ميدلريتش وجون براتنى ترجع فقط إلى منتصف الخمسينيات وتعادل الواقعية التى كانت سائدة فى ذاك الوقت فى الأدب الإنجليزى وعلى المسرح فى لندن ومن أمثلة ذلك رواية كنجزلى أميس «جيم المحفوظ» ومسرحية جون أوسبورن « انظر للوراء فى غضب» . ولم ينتج أى من هؤلاء الفنانين الإنجليز أعمالاً بقوة أعمال الفنان لإيطالى الواقعى ريناثو جاتوسو الذى اكتشف نوعاً من الباروك «الزخرف»

---

= انسحب هذا المصطلح أيضاً عل عدد من رسامى الواقعية الاجتماعية ومن بينهم جون براتنى John Brathy (١٩٢٨) الذى عرف أيضاً بصفته المتحدث باسم مدرسة «المطبخ» «المراجع» .  
(٢٦) فورتيزم Vorticism مصطلح إنجليزى طبع كرد فعل بريطانى للتكعيبية وبصفة خاصة «المستقبلية» وقد صك هذا المصطلح الشاعر إزرا باوند سنة ١٩١٣ «المراجع» .

الجديد الذى يصف من خلاله حياة الناس العاديين والعمال ورواد الشاطئ. وفى الوقت الذى نظر ليجيه فى أواخر أيامه للوراء نحو «باروك» بوسان فى محاولة إبداع فن شعبي كرس جاتوسو جهوده للفن المحسوس بدرجة أكبر . فن كراتشى<sup>(٢٧)</sup> وكرافاجيو<sup>(٢٨)</sup> . غير أن هناك فنان مصور تشخيصى بريطانى يعد من بين الفنانين الأوروبيين المعاصرين الأكثر تميزاً هو فرانسيس بيكون<sup>(٢٩)</sup> . ويبدو لى هذا الفنان إلى جانب بالتوس هما الفنانان الوحيدان اللذان استطاعا إبداع أعمال تشخيصية فى سياق أوروبى معاصر وكلاهما غريب ومتفرد للدرجة أنه يمكن معادلتها معاً .

يدولى أن يكون يمثل الدرجة التى عندها يمكن تراجع متطلبات الفن التشخيصى التقليدى لصالح متطلبات الحداثة . وبالمقاييس إلى معايير تقييم أعمال العديد من الفنانين الموصوفة فى هذا الكتاب . يكون يكون شخصية تقليدية إلى أقصى حد فهو يعمل بالمواد الخام القديمة . الألوان الزيتية على القماش ويقبل نظام الأشكال القديمة . وفى أحيان أخرى هو بعيد عن الأصولية وقد وصف هو نفسه أسلوبه فى العمل فى حديث تليفزيونى أجراه معه ديفيد سيلفستر فقال :

---

(٢٧) كراتشى Carracci هم ثلاث فنانين بولونيون من إيطاليا من لود فيكو وشقيقين هما أبناء عمومته أوجوسى تنو وأنيبال ، وقد ولد الأخير سنة ١٥٦٠ وتوفى ١٦٠٩ . وأوجو متينو (١٥٥٧ - ١٦٠٢) . ولود فيكو (١٥٥٥ - ١٦١٩) «المراجع» .

(٢٨) كرافاجيو Caravaggio «فنان إيطالى شهير» (١٥٧١ - ١٦١٠) «المراجع» .  
(٢٩) فرنسيس بيكون Bacon (١٩٠٩ - ١٩٩٣) ولد فى دبلن لأيرلنديين بعد واحداً من أعظم الفنانين المعاصرين الذين استطاعوا أن يمزجوا بين الحداثة وما بعد الحداثة فى فهم . وقد كتب عنه المراجع تحليلاً مطولاً فى جريدة المساء المصرية سنة ١٩٦٦ حيث ذكر اسمه لأول مرة باللغة العربية ، ثم اتبع المراجع بعد ذلك نشر دراسة عن فرنسيس بيكون فى مجلة الفكر المعاصر المصرية سنة ١٩٦٨ «المراجع» .

«أعتقد أنه يمكنك أن ترسم في إطار الرسم التجريدي . علامات غير إرادية على القماش تفترض أساليب أكثر عمقاً تمكنك من استحاطة الحقائق التي تسيطر على تخيلتك . وإذا نجح أى شىء ما فى حالتى فهو ينجح عند اللحظة التي لا أعلم بوعى ما أفعله . إنها حقيقة فى حالتى يمكنها أن تكون قصيدة أتمكن من خلالها من اصطياذ الحقيقة عندما تكون فى أوج حياتها» .

هذا التعليق يطرح على الأقل تساؤلين ، أولهما يتعلق بالحقيقة التي يشعر الفنان أنه منجذب إليها والثانية الأكثر عمومية تتعلق بمستقبل الفن التشخيصى . وفى حالة يكون تبدو الحقائق هى المتعلقة بالرعب والانعزال والمعاناة وزيارة إلى أى من معارض يكون السابقة تعتبر تجربة قاسية ومؤثرة فقد مر يكون بعدد من التغيرات فى أسلوبه فالجماهير المهللة ورجال الأعمال الذين شكلوا شهرته قد تركوه الآن نحو تصاوير وصور أكثر عنفاً ووضوحاً وإزعاجاً . نحو أشكال مشوهة تنزوى وفى غرف مفعمة بالإضاءة تفترض وجود الشقق الفاخرة وغرف الاعدام .

وهذه الأشكال ليست فقط منعزلة بل قابعة فى حالة إحباط أيضاً مثل رجل سلب البقايا القليلة من مظاهره . إن فن يكون المتوازن الضيق الأفق يمثل على الأقل أحد المواقف الممكن اتخاذها فى مواجهة تجارب منتصف القرن العشرين . ورغم أن عدم سهولة أعماله قد بهرت كلا من المشاهد العادى وزملائه الفنانين فلا يوجد هناك شىء يطلق عليه «مدرسة يكون» حتى فى إنجلترا نفسها فالمواقف التي يتبناها تستبعد العضوية أو الانتهاء إلى أى مجموعة أو حركة فنية .

أما أعمال بالتوس<sup>(٣٠)</sup> فقد كانت أسهل في الانتشار نفسياً ولكنها ظلت منعزلة عن التيار الرئيسي فهو يختلف عن سيكون في أنه أكثر طبيعية في البعد عن التركيب . في أنه تأثر بفنانين مثل كورييه وبيروود بلافرانيسكا الذين لايمكن أن يكونوا أبداً من أساتذة سيكون « أستاذ سيكون هو فيلا سكوير » ومع ذلك نجد أن هناك كثيراً من أوجه التشابه بينها (بيكون وبالتوس) . وقد تربى بالتوس على معتقدات ومسلّمات خاصة ، مثله في ذلك مثل سيكون ، وهو أيضاً يستخدم رمزية الأشكال في مساحة تحتويها وتتعلق عليها . أيضاً مثل سيكون . وإذا كان سيكون يبدو أنه يصور ما بعد الاغتصاب فإن بالتوس يصور ما يسبقه . فنجد الفتيات العاريات يتشرن في أعماله في أوضاع عديدة مما يدعو إلى العنف الجنسي ، والضوء يحدد ثنايا أجسادهن بيد حانية ومحبة .

ويتميز سيكون وبالتوس بين معاصريهم من الفنانين لأن كل منهما قد حباه الله بتكوين ومزاج شديد الخصوصية . تكوين « يتجاوز » جميع اعتبارات الأسلوب ، وقليل من الفنانين يتمتع بخصائص مثقلة مرهقة يمتلكها هذان الفنانان وكان للفن الأوروبي « التصوير » أن يتجه اتجاهاً مختلفاً تماماً .

لقد تحدثت عن الاهتمام المفاجيء الذي جذبته الأسماء الكبيرة من المدرسة الباريسية « إيكول دي باري » عقب الحرب .

---

(٣٠) بالتوس Balthus (بالتوس كلوسوفسكى دى رولا) - فنان فرنسى منحدر من أصل بولندى ، وقد طور فن بين القصور المحدث والطبيعية بحس قريب إلى السريالية . كما يعرف أنه أيضاً لما فيه من مسحة جنسية .

إن عملية النمو في ظل هذه الأسماء الشهيرة الكبيرة ، بالنسبة للفنانين الأصغر سناً في فرنسا ، كان لها أن تكون صعبة وعويصة ، فهؤلاء الفنانون الذين قيل عنهم أنهم « واعدون » في باريس في ذاك الوقت كانوا ينتمون إلى ما يسمى « الجيل الأوسط » الذى تكون من جون فوتريه وموريس إيستيف وإدوارد بينون وجون بازين وآخرين . وكان من المتوقع أن يقوم هؤلاء بأشياء متناقضة ومختلفة تماماً في نفس الوقت ، فقد كان من واجبهم أن يحافظوا على قوة الدفع المتولدة من الثورة الحداثية وكان من واجبهم أيضاً أن يحافظوا على وضع باريس ومكانتها وعلى مجموعة التجارب والنقاد « الفنيين » الذين توجهوا إلى باريس كمركز فنى .

وكان من الطبيعي أن يجدوا أنفسهم بين فكرين . فلم يساهم الترويج القوى الذى حصلوا عليه في جعل تطورهم أكثر سهولة . ومن الأسماء التى ذكرتها آنفاً . فوتريه ، الذى كان بلا جدال الأكثر أهمية وأصاله كما كان الأكبر سناً . فقد ولد عام ١٨٩٨ ، أما الثلاثة الآخرون فقد ولدوا في منتصف العقد التالى . وكان لمعرض فوتريه الأول بعد الحرب في « جاليرى دروان » في عام ١٩٤٥ ، والذى تكون من سلسلة من الصور أطلق عليها « الرهينة » . كان له أهمية كبيرة بالنسبة للمستقبل . وكان موضوعها الرئيسى الظاهر للعيان هو الترحيل الجماعى أثناء الحرب ، ولكن الصور كانت تركز بشكل كبير على محسوسية أدوات الفنان ومواده ونوعية السطح المرسوم عليه ذاتها . المهيجة للمشاعر والمستفزة . وكان في ذلك نوع من الأنانية تحببنا بشيء عن الحيوية المتدفقة في الرسم « التصوير » الفرنسى ، ولكنه كان أيضاً ابتكاراً حقيقياً . فيرى المرء في هذه الصور أولى الخطوات التى اتخذت نحو

«الفن اللانظامي» (art informel) وهو فن بدون شكل وهو الأسلوب الذي ساد في العقد التالي . ومن المثير أن نلاحظ أن الخطوة قد اتخذت قبل وصول تأثير أصحاب المدرسة التعبيرية التجريبية الأمريكيين إلى فرنسا ونقل أهمية بازين وإيستيف وبينون عن أهمية فوتريه . فقد تضافرت في أعمالهم الوحشية «Fauvism» والتكعيبية والتعبيرية وتداخلت معاً لتكون كلاً لم يكن الشيء الجديد فيه كثيراً باستثناء عملية الخلط نفسها .

غير أنه كان يوجد فنانون أفضل من هؤلاء يرسمون في باريس في أواخر الأربعينيات والخمسينيات وقد فعلوا شيئاً . إن لم يكن كافياً . لتبرير إدعاء الناقد الفني تابيه في كتابه «فن من نوع آخر» قال فيه إنه يوجد الآن «في ذلك الوقت» نوعاً من الرسم بنى على مقدمات تختلف تماماً عن الأسس التقليدية . وكان غالبية الفنانين الذين أيدهم تابيه يعملون في اتجاه توازي مع الاتجاه الذي سلكه التعبيريون التجريديون في أمريكا . وكان رائد هذا الاتجاه الذي يعادل جوركي في أمريكا ، هو الفنان الألماني فولز الذي لم يعيش طويلاً . وقد بدأ فولز يتدرب كعازف كمان ثم ذهب للدراسة في باوهاوس في برلين على يد موهولي وناجي وميس فان دير روكه ، وفي مطلع الثلاثينيات انتقل إلى باريس وكون صلات مع أصحاب المدرسة السريالية وقسم إقامته بين فرنسا وأسبانيا خلال الفترة الباقية من العقد الثلاثيني ، وخلال تلك الفترة كان عمله الأساسى مصور فوتوغرافى ، وتخرج في عام ٣٩ - ١٩٤٠ وبدأ في تحقيق أسلوبه الناضج في سلسلة من الرسومات . وقد عرضت هذه الرسومات في «جاليرى دوران» في عام ١٩٤٥ وحقت نجاحاً ثم بدأ يمارس تأثيراً حقيقياً على معاصريه بالفعل ، ويبدو أن اللوحات التي

رسمها في السنوات القليلة المتبقية من حياته «توفي عام ١٩٥١» قد خلطت بين حساسية الحفر عند «كلى» والأسلوب الجديد الأكثر تجريدية وتحراً في رؤية الأشياء .

وهناك وجه للمقارنة بين فولز وفوتريه من حيث ولع الأول وانبهاره بالمحتوى الحقيقي الذى تتكون منه الصورة والطبقة اللونية السمكية التى يمكن الحفر فيها وكشطها .

وكان هانز هارتونج وهو أيضاً من نفس بلد فولز قد حقق نجاحاً باهراً خلال فترة الطفرة الفنية في منتصف الخمسينيات بفضل التركيبة الأكثر محدودية في صناعة الصورة التى كان من السهل ملاحظتها . وقد ترك هارتونج ألمانيا في الثلاثينيات كما فعل فولز ، واستقر به المقام في باريس حيث شجعه جوليو جونزا ليز النحات وكان عليه في السنوات التى تلت الحرب مباشرة أن يعرض خطوطاً قوية تتكون من حزم خطية ، وتتميز جميع أعمال هارتونج بوجود طاقة ولكن بمجرد أن تشاهد مجموعة منها من السهل أن تتساءل لماذا توجد علامة معينة أو خط فرشاة في إحدى اللوحات ولا توجد في لوحة أخرى .

وكان جون بول ريوبيل الكندى من أصل فرنسى أحد الرسامين الحدائى في الخمسينيات وكان له هو الآخر تركيبة مؤثرة فعالة ولكنها محدودة ، فكان عمله محاولة للتزاوج بين تلقائية التجريد «المتحرر» على النسيج الفنى واللون وهى عناصر يتم الحصول عليها من طبقة لونية سمكية على القماش . وهنا كما هى الحال في رسومات هارتونج ، توجد قوة من نوع أكثر وضوحاً ،

فاللون الفاقع يركز على الحشونة الميكانيكية للسطح ولكن العنصرين ، اللون والنسيج لا يتطوران سوياً تماماً .

وكان الرسام الشاعر هنرى ميشو فناناً أقوى . يتصل عمله بالتجريد المتحرر ولكنه يقف في زاوية بعيدة عنه نسبياً ويبدو أن ميشو قد اتجه إلى إنتاج رسومات كوسيلة لنقل المعانى التى يستحيل نقلها من خلال الكتابة «كان أديباً وشاعراً متميزاً منذ الثلاثينيات» . وكان كثير من هذه المعانى مرتبط بالحالات المتغيرة للوعى التى توجد لها عقاير الهلوسة .

وكانت أعمال ميشو على هذه الشاكلة إلى حد أنه عندما تشاهدها في مجموعات إجمالاً يصبح تأثيرها رتيباً ولكن الأفضل منها يقترب بدرجة مذهشة من تأثير أعمال بولوك .

وقد حققت التجريدية الجديدة نجاحاً هائلاً ليس فقط في باريس بل في بقية أنحاء أوروبا . فكان هناك فنانون أمثال أنطونيو تاييس في أسبانيا وألبرتو بورى في إيطاليا يشكلون بدرجة ملحوظة جزءاً من نفس النبض . وكل منهما يثير الاهتمام بسبب الأسلوب الذى من خلاله يربطان الاتجاه الدولى بالوضع القومى وبدأ تاييس الذى علم نفسه بنفسه ، في الرسم في عام ١٩٤٦ وأقام أول معرض فردى له في برشلونة في عام ١٩٥١ . ويوضح عمله ولعاً وانبهاراً بالأسطح والأنسجة والمواد التى تربطه ارتباطاً وثيقاً بفناني «المادة matter» الفرنسيين أمثال فوتريه الذى أثر فيه تأثيراً مباشراً . ويعقد تاييس مواجهة بين المشاهد وأحد متناقضات الفن المتطرف لفترة ما بعد الحرب فهو ليبرالى من الناحية السياسية وكونه جاء من برشلونة يمثل عنصراً

هاماً حيث كانت برشلونه المركز التقليدي للمشاعر اليسارية في أسبانيا . ولكن أعماله كانت بطبيعتها ومفاهيمها شديدة الغموض بحيث لا تشكل قلقاً للحكومة الفرنسية . فقد مالت أعماله المرسومة على نسج يدوي الصنع لأن تنحاز إلى المنتجات اليدوية الأسبانية الفاخرة مثل الجلود جيدة الصنعة وربما يعطينا هذا مبرراً عن سبب تمتع تاييس بدرجة معينة من التفضيل في عيون السلطات في أيام فرانسكو ، وكذلك نفس الشيء بالنسبة للفنانين الأسبان الذين تشابه أعمالهم بصفة عامة مع أعمال تاييس . وأصبح ما أنتجته وأبدعته أعمال تاييس شكلاً من الصادرات ذات المكانة العالية . لها شهرتها في الخارج أكثر من شهرتها في البلد الأصلي - أسبانيا .

وكان بورى حالة مشابهة . فكان طيباً أثناء الحرب وبدأ الرسم أول مرة عام ١٩٤٤ في معسكر اعتقال في تكساس وعندما أطلق سراحه تخلى عن مهنته ليستمر في الرسم .

وأقام أول معرض له في عام ١٩٤٧ ، وهو يعرف ويشتهر بأعمال مكونة من الأعمال القديمة والخيش وكان مبرره لاستخدام هذه المواد أنها كانت تذكره بالضمادات المسربة بالدماء التي رآها في وقت الحرب . كما استخدم أيضاً الأخشاب المحروقة المغطاة بقشرة بلاستيكية أحرقت وانصهرت بفعل مشعل لحام وقطع متكسرة من الرصاص . وبرناجه الذي وضعه لتبرير هذه الأعمال هو وجودية المعاناة اللانهائية فيما وراء الحدود الفيزيائية ولكن ما يدهشك أنه كان لها مذاق وذوق طيب والإحساس السهل فيها .

والواقع أنه من الممكن أن تشعر أن جميع الفنانين التجريديين الأحرار الأوروبيين تقريباً في أواخر الأربعينيات ومطلع الخمسينيات قد عانوا من رقة

العواطف ومحدودية الوسائل الفنية وفي الوقت نفسه ينبغي التركيز على ما تنبأوا به ، فكما نرى من أعمال فولز وفوتريه ، كان هؤلاء الفنانون يستكشفون نوعاً من الرسم «التصوير» الذى جذب أيضاً كبار الفنانين الأمريكيين . غير أن التجارب الأوروبية كانت أقل تطرفاً وأقل تأكيداً من اتجاهها بالمقارنة بالتجارب التى أجريت فى نيويورك . فالتقليد الأوروبى الذى استمر طويلاً «وخاصة الفرنسى» المسمى «بل بانتور» أو «الرسم الجميل» فى التصوير بوصفه مادة جميلة مرفهة وشكل أرضية لإسعاد الحواس ، قد اعترض طريق التطرف الثورى ، وتوجد مبادئ «الفجاجة» الأمريكية التى تصل إلى حد العبادة ، بشكل آخر متغير ، فى عمل بيكاسو بعنوان «ديموازيل دافينون» أو (أنسات أفينون) ولكنها غير مرئية فى الفن الذى ظهر فى فرنسا بعد ذلك بأربعين عاماً تقريباً . وعندما بدأ الأمريكيون الجدد فى عرض أعمالهم فى أوروبا ، عندما قامت مجموعة ييجى جوجنجهام بجولة فى المدن الأوروبية فى عام ١٩٤٨ ، كان تأثيرها غامراً . وكان أحد أسباب الانتصار الأمريكى السهل هو أن نظرائهم الأوروبيين قد تحولوا جزئياً بشكل كاف لكى يفهموا ، يعرض عليهم ولكنهم لم يكونوا قد حققوا بعد موقفاً ثورياً هاماً ومؤثراً . غير أن الفنانين الأوروبيين وجدوا أنه من الصعب استخدام التعبيرية التجريدية كنقطة انطلاق لأن الخطاب الأمريكى كان قد اكتمل بذاته .

وتتضح المعضلة فى أعمال بيير سولاج وأعمال جورج ماثيو . فكان سولاج يبدو فى بعض الأحيان نسخة أقل التزاماً وأكثر حلاوة من فرانز كلاين ولكن خطوط فرشاته العريضة ليس بها الطاقة ولا النوعية البنائية التى نجدها فى أعمال الفنان الأمريكى . ويثير ماثيو الاهتمام بدرجة أكبر من سولاج .

فهناك نقاط إلتقاء بين ماثيو وبولوك . رغم أنه بدأ الرسم بأسلوب خطي متمرس في وقت مبكر جداً (١٩٣٧) لدرجة أنه لا يمكن إثارة مسألة الاشتقاق المباشر . كما أن أعماله كانت تطوراً منفصلاً على طول خطوط متشابهة ، لا ترتقى إلى درجة إدعاء بأن ماثيوس هو فنان من نفس نسيج بولوك . فكانت لوحاته حتى الكبيرة جداً منها مثلاً . أقل تعقيداً بكثير من التي يرسمها الفنانون الأمريكيون وكان بين الصورة والخلفية شخصيات منفصلة وهذا يختلف عن أعمال بولوك وهناك شعور ضئيل بالمساحة في أعمال ماثيو حتى في حالتها الضحلة المسطحة التي كان يستخدمها بولوك . ويكتب ماثيو على القماش في سلسلة من الرموز الكتابية التي تحتاج إلى مهارة عازف موسيقى . ولا تختلط هذه الرموز غير المقروءة مع الأرضية بل تسودها وتغطي عليها . وهي تعبر بإيقاعيتها بما لا يزيد كثيراً عن السعادة التي تبعثها بسهولة واندفاعها .

ويبدو ماثيو إلى حد كبير باحثاً قانعاً بما يقوم به من حيل خاصة به . ومع ذلك فله أهمية لا ترتبط بالبساطة الواضحة في العديد من صوره فقد كان مسؤول دعاية وتنظيم على كفاءة وذكاء عاليين فكان هو الذي قام بتنظيم المعرض الذي عرضت فيه أعمال فنانين أمريكيين وفرنسيين معاً لأول مرة وعلاوة على ذلك فقد كان بكل المقاييس رائداً ، رجل موجه بإصرار إلى الأفكار العصرية الأصلية لهذا الوقت . وعندما رسم لوحة مساحتها ١٢ قدماً في عام ١٩٥٦ بحضور عدد كبير من النظارة في «مسرح سارة برنارد» فقد بدأ ظاهرة «الحديث» التي جعل منها الأمريكيون صرعة العصر بعد ذلك بعدة سنوات وكذلك ذكرنا ببعض الأعمال القديمة الأصلية لأصحاب

المدرسة الدادية والسيرالية . وقد أفرز الفن الحديث مجموعة من الاستعراضيين المذهلين وكان ماثيو أحدهم ، مثله كمثل سلفادور دالى .

ولم يكن «الفن اللانظامى» (art informel) . الذى انتشر أكبر انتشار بين التطورات الأوروبية عقب الحرب لم يكن هو البداية الوحيدة . والأكثر أهمية من عدة نواح هى مجموعة كوبرا التى لم تعش طويلاً فى الفترة بين ١٩٤٨ ، ١٩٥٠ ، وقد اشتق اسمها من أسماء المدن التى تدفق منها المشاركون فيها وهى مدن كوبنهاجن وبروكسل وأمستردام ، وكان من بين أعضائها دان أسجرجورن وكال أبل الهولندى وكورنيل وبيير الشنسكى من بلجيكا . وقد اهتم فنانون مجموعة كوبرا ، مثل التعبيريين التجريديين ، بإعطاء انطباع مباشر بالفتازيا اللاواعية بلا رقابة من العقل ولكنهم لم يستبعدوا التشخيص وشابهوا فى ذلك فوتريه وفولز أكثر من هارتونج وسولاج وماثيو . وقد ضربت التعبيرية بجذورها البعيدة فى كل من إسكندنافيا (مع مونسن) وهولندا وبلجيكا . ويثبت الأمريكى من أصل هولندى دى كوننج انطباعه بنفس وضوح كارل أبل . الهولندى الذى فضل اتخاذ بداية جديدة كلية وقد أدى ذلك إلى مزيد من التعقيد فى مرجعيتها أكثر مما تجد عادة فى فن فترة ما بعد الحرب ، فقد انتقل جورن على سبيل المثال من التفاؤل إلى النذير بالشر فقد جمعت أعماله نطاقاً واسعاً من المراجع بسبب اهتمامه بالخرافات والسحر وكان متواصلاً مع نطاق كبير من العلامات والرموز . وتميز أيضاً بالشجاعة فى استخدام اللون بدرجة ملحوظة غير أنه وزملاءه كان تأثيرهم أقل مما توقعنا وينطبق نفس الحال على الفنان الإنجليزى الآن دافى الذى يشبه عمله أعمالهم فى بعض الجوانب . فقد شكل دافى أحد

المعابر القليلة الحقيقية بين الفن الإنجليزي والأوروبي خلال تلك الفترة وعرضت أعماله في معارض أوروبية من النادر أن يشاهدها الرسامون الإنجليز.

وكان الفنان النمساوي هانتر واسر أقل ارتباطاً بمجموعة كوبرا من دافى ولكنه كان يعمل معه في خط مواز في الأسلوب وقد أصبحت التعبيرية في أعمال هانتر واسر شيئاً رسمياً ذا قواعد وزخرف تحت تأثير «آرت نوفو» Art nouveau.

غير أن الفنان الأوروبي جون دو بوفيه كانت له أهمية كبيرة حيث كان مرتبطاً بمجموعة كوبرا قدر ارتباطه بفولزو فوتريه وهو حقيقة أحد الفنانين الرئيسيين القلائل الذين ظهروا في فرنسا منذ الحرب رغم أن تعبير «منذ الحرب» قد يكون تعبيراً خاطئاً لأن دو بوفيه كان يعمل بالرسم منذ فترة طويلة قبل عام ١٩٤٥ ولكن أول معرض فردي له قد أقيم في ذلك العام ، بعد أشهر قليلة من «التحرير» . والصورة التي عرضت تحتوى على أدلة تربطه بكثير من اهتمامات دو بوفيه فهو يهتم بفن الطفل وفن المجانين والرسم بالتخطيط على الحوائط والأرصعة والعلامات العفوية والتنقيط الموجودة على هذه الأسطح ويعد دو بوفيه أكثر المستكشفين استمرارية وعناداً في الإمكانيات التي تتيحها المواد والأدوات والأسطح التي ظهرت خلال فترة ما بعد الحرب .

ويقول دو بوفيه «في كل أعمالى ألتجأ دائماً إلى وسيلة لا تتغير أبداً وهى تتألف من إزالة خطوط الموضوعات المرسومة التى تتمثل مستقلة فى نظام من الضروريات يبدو غريباً فى حد ذاته . وأحياناً ترجع هذه الضروريات إلى

الخاصية المحرجة غير الملائمة للمادة المستخدمة وأحياناً إلى المناورة غير الملائمة للأدوات وأحياناً إلى فكرة غريبة مسيطرة (غالباً ما تتغير إلى أخرى) . وباختصار تتعلق بالمسألة دائماً بإعطاء الشخص الذى ينظر إلى الصورة المرسومة إنطباعاً مترنحاً أن منطقاً غريباً قد وجه رسم الصورة ، منطقاً أضحى من أجله بإزالة الخطوط المحددة لكل شئ مرسوم بأسلوب لدرجة أنه يفرض أكثر الحلول غير المتوقعة وبرغم كل العقبات يخلق ويخرج التشخيص والتعبير المطلوب» .

والفنان هنا يدعى ويعلن أنه حليف لبعض المبدعين الهامين فى الفنون الأخرى ويبدو أن هناك غاية قصوى حقيقية . على سبيل المثال بين أساليب دو بوفيه والأساليب التى استخدمها الكاتب الأديب أوجين يونسكو ويتشابه الاثنان فى أنها يرتبطان بفكرة «العبث» ربما لعناية أكبر بالمقارنة بسارتر الذى تعود إليه فكرة العبثية . ويبدو دو بوفيه فى خطابه حول الفن كرجل ثقافة تسيطر عليه لدرجة كبيرة أفكار غير ثقافية وتثبت أعماله إلى مدى يجعل من الصعب على الفنان الحديث أن يهرب من سجن «الذوق» . وملاحظاته عن سلسلة «سلك السيدات» التى ذكرتها فيما يتعلق بدى كوننج تثبت إلى أى حد تزحف هذه الاعتبارات على أعماله من الباب الخلفى بوسيلة أو بأخرى فنراه يقول :

«لقد أسعدنى أن أضع بوحشية فى هذه الأجساد النسائية المتجاوزة العمومية المتطرفة والخصوصية المتطرفة . أن أضع ما وراء الطبيعى والبسيط إلى أقصى حد ، وفى رأى أن أحدهما يتعزز وجوده بوجود الآخر» .

وقضى دو بوفيه حياته ، ليس فى فتح أرضيات جديدة ، بقدر ما كان فى

محاولة أن يرى ما يمكن فعله بالتراث الموجود من مدرسة باريس (Ecole de paris) من خلال إساءة استخدامه واستغلاله . وقد صنع أعمال نحّية من الرقائق المعدنية والطوب المحروق وعجينة من ورق القمامة والغراء ورسم صوراً مستخدماً أوراق الشجر وأجنحة الفراشات ونتج عن ذلك مجموعة أعمال كان الجهد الفردي فيها خلافاً سواء في حجمها الكبير أو تعقيدها أو تدخل العنصرين معاً . ونجد الحدود الإبداعية عند دو بوفيه في وعيه الذاتي والدرجة التي يكون عندها عمله تفسيراً أكثر منه مساهمة أصيلة حقيقية في الحداثة والتحديث ، فهو يعلق بذكاء وحدة وفي صلب الموضوع ولكننا نعلم أنه يجب أن يكون لدينا بعض المعلومات عن الفن الحديث ونظرياته والجدل الدائر حوله لكي نستوعب هذه التعليقات بالكامل .

غير أنه يبدو لي أن دو بوفيه يلخص العديد من الاتجاهات الرئيسية الموجودة في الفنون المرئية (البصرية) خلال تلك الفترة التي أعقبت الحرب مباشرة . فقد كانت الأولوية المعطاه للعالم الداخلي للفنان ورفض الادعاءات التقليدية في الفن لتكون أكثر تماسكاً وتنظيماً وأكثر تجانساً من «اللافن» أو «أمر واقع» . كانت مؤشرات على المستقبل .

ويمكن الحكم على صعوبات المنهج الأكثر تقليدية من عمل فنانين اثنين آخرين بنيا شهرتهما تقريباً في نفس الفترة ، لا يحتاج أحدهما أن يستوقفنا كثيراً مع ذلك . فكان برنارد بوفيه . الذي يشبه اسمه اسم دي بوفيه . قد حقق نجاحاً كبيراً في الأربعينيات والخمسينيات من خلال رسومه التشخيصية التي كانت تأويلاً حرفياً لجوانب أكثر إحباطاً واصطناعية من فلسفة سارتر الوجودية . وقد تركزت أهمية برنارد بوفيه حقيقة في أن قطاعاً

كبيراً من الجماهير قد استقبلوه بتشوق وحرارة بإعتباره يمثل الفن الحديث بدرجة مقبولة .

والفنان الآخر الذى كان له نفس الجماهيرية ومزيد من الموهبة هو نيكولاس دى ستيل التراجيدى وهو الفنان الفرنسى الوحيد ، من حيث الموهبة الطبيعية . من جيل ما بعد الحرب مباشرة ، الذى كان لديه ادعاءات جادة تنافس بوفيه . وقد اتبع هذان الفنانان منهجين متعارضين ، فقد بحث دى ستيل عن التركيب وخاصة تركيب ادعاءات الحداثة مع تلك الخاصة بالماضى . بدلاً من قبول العبثية والتفتيت واستكشافهما كما فعل دى بوفيه . وقد بدأ دى ستيل كمصور تجريدى له غايات عليا تنتهى إلى ريوبيل ولم يرضه التجريد واقترب تدريجياً من التشخيص . أولاً من خلال سلسلة صور «لاعبى كرة القدم» ثم من خلال المشاهد الطبيعية مؤخراً والحياة الساكنة التى عرف بها . ويمكن رؤية هذه الصور المبسطة فى شكل تجريدى وتمثيل أيضاً فهى تحتوى حركة متوازنة رقيقة وماهرة والمستويات المختلفة ينبغى أن تتقدم وتقهقر بحيث لا يتحطم سطح اللون «التجريدى» بحيث لا نشعر أبداً أن التشخيص مفروض علينا بل أنه جاء بصورة طبيعية نتيجة للعزف على وتر الشكل ضد الشكل ومنطقة اللون ضد الأخرى . ويحقق دى ستيل فى أفضل أعماله ، أغراضه . فنجد سطح اللوحة متجانساً متواصلاً ولذيذاً إلى أقصى حد وتتميز الألوان بفيض من الموسيقى تذكرنا بالأجداد الروس للفنان .

ولكن هل هذا فن يرتقى إلى مستوى الادعاءات العظيمة التى أطلقت من أجله منذ انتحار هذا الفنان فى عام ١٩٥٥ . فقد تم مقارنة دى ستيل

بباوسان «وهو ثناء كبير من ناقد فنى أكاديمى» وأطلق عليه لقب أعظم فنان فى فترة ما بعد الحرب وما إلى ذلك . هذا حقيقى فهو يصيب رضا العديد من النظارة بخلطه بين التقليدى والأصلى . بحيث وجدوا فيه أسلوباً يشبه باوسان من حيث الأشكال تحت سطح تجريدى تحكىمى ومطمئن للدرجة غريبة .

والسؤال الذى يطرح نفسه هو هل القدرة على الطمأنة والتأكيد كافية لتكون عبقرية ؟ قد جمع دى ستيل بين التشخيص والتجريد إلى جانب القدرة الفارقة لكل من يكون وبالتوس . وأسلوبه يكون المثير للحساسية يشكل مادة للتناقض المثير معه . لأن يكون أيضاً يدين بشيء ما للإجراءات التحكيمية للتجريد ولكنه يحاول الانتفاض من تحت وطأتها نحو رؤية تشخيصية . وفى الوقت الذى يكون فيه من الحق إنكار الجمال الهادىء فى أفضل أعمال ستيل ، يبدو عمله أسير الكمال والاتقان الذى يتحول إلى الجذب والعقم فى النهاية . وقد نجح دى ستيل كفنان كما فعل ويسلر من قبله ، ليس من خلال ابتكار أشكال جديدة بل من خلال الذوق والمحسوسية فى التلاعب بالأشكال التى كانت موجودة سابقاً . ولم يكن بالطبع طريق المحسوسية والذوق هو الذى ينبغى أن يسير فيه فنانون ما بعد الحرب ، فقد كان ينبغى أن يأتى بعد التعبيرية التجريدية والفن غير النظامى (Art informel) تتابع سريع لأساليب أخرى لا يدين أى منها كثيراً للأفكار التقليدية عن «الفن الجميل» (belle peinture) .

---

## الفصل الرابع

---

### ما بعد التجريد عند الفنان

كان هناك أسلوباً واحداً تماسك بذاته بعد انتهاء التعبيرية التجريدية ولكنه كان يدين بشيء ما لهذه المدرسة ورغم ذلك فقد كانت له جذور في الفن الأوروبي في الثلاثينيات والعشرينيات . ولم يمت أبداً الفن التجريدي الخاص «بالخافة الحادة» حتى في أفضل أيام بولوك وكلاين . وأعني «بالخافة»<sup>(٣٢)</sup> الحادة « هذا النوع من الرسم التجريدي حيث يكون للأشكال حدود معينة وواضحة بدلاً من الحدود المشوشة غير الواضحة التي كانت في أعمال مارك روتكو على سبيل المثال . وفي هذا النوع من الرسم نجد الدرجات اللونية ذاتها مسطحة ولا تختلف عن بعضها البعض ولذلك قد يكون من الأفضل الحديث عن المناطق اللونية وليس الأشكال .

وأحد الآباء المبدعين لهذا النوع من الفن في أمريكا هو جوزيف<sup>(٣٣)</sup> البيرز الذي أشرت إليه سالفاً بسبب أهميته كمدرس . وكان البير يرتبط بشكل

---

(٣٢) الخافة الحادة Hard - Edge مصطلح صكه ناقد الفن الأمريكي جولييس لانسنر Jules Lansner سنة ١٩٥٨ في وصف أعمال الفنانين التجريبيين المحليين الذين كانوا يعتمدون على قوة تباين الأشكال ومساحات الألوان المسطحة .

(٣٣) جوزيف ألبرز Albers (١٨٨٨ - ١٩٧٦) فنان ومصمم ألماني . قام بالتدريس في مدرسة «البابواوس» بدعوة من مؤسسها والتر جروبيوس هاجر للولايات المتحدة سنة ١٩٣٣ حيث بدأ ينتج فنه التجريدي . واشتهر بأسلوبه التجريدي الهندسي .

وثيق مع الباوهاوس «مدرسة فنية في ألمانيا» خلال العشرينيات والواقع أنه كطالب وكمعلم قوى عمل هناك منذ ١٩٢٠ إلى ١٩٣٣ بلا انقطاع، أى حتى إغلاق الباوهاوس وهى أطول فترة عملها أى فنان فى هذه المدرسة . وشارك ألبر خلال الثلاثينيات عندما كان يعيش فى أمريكا فى العروض السنوية التى أقامتها مجموعة «الإبداع والتجريد» فى باريس وكان بذلك عالمياً بحق . ويتفق النسق العقلى لألبر تماماً مع مناخ الباوهاوس فقد كان عقله منظماً ومنسقاً ولكنه كان تجريبياً أيضاً . فكان على سبيل المثال شديد الاهتمام بدراسة سيكولوجيا الجشتالت أو «السلوك الكلى» وقد أدى به ذلك إلى استكشاف حقائق الخداع البصرى . ثم انجذب بعد ذلك نحو دراسة الأساليب التى تتفاعل بها الألوان فوق بعضها البعض وتعتبر مجموعة صور ومطبوعات «تأيين المربع» من التجارب التى يجربها على الألوان وهى من أفضل أعماله .

ولم يكن البرز مثيراً للاهتمام فى حد ذاته فقط بل لأنه يبدو واقفاً عند النقطة التى تتلاقى عنده عدة مواقف اتجاه الرسم «التصوير» . ويتصل العنصر النظامى فى عمله بذات العنصر عند فنانين اثنين سويسريين هما ماكس بيل وريتشارد لويس . وكان بيل قد تخرج أيضاً من مدرسة الباوهاوس وأصبح بعد ذلك فى حياته العملية نوعاً من العبقرية الدولية فكان فى آن واحد فناناً ومصمماً معمارياً ونحاتاً . وكان تتابع التطور اللونى ضمن اهتماماته خلال حياته العملية الفنية . وكثيراً ما يقال أن بيل ولويس هما نصيرا «الفن الملموس» وثالثهما هو البرز فى هذا المضمار . ومن ناحية أخرى يرتبط اهتمام البرز بالخداع البصرى بضمه إلى ما يطلق عليه أصحاب

مدرسة «الفن البصرى» بينما تضعه معالجته الخاصة للشكل فى ارتباط مع ما أطلق عليه النقاد الآن «ما بعد التجريد» عند الفنان .

وإذا نظرنا للفرق بين البرز وزميليه السويسريين ، يبدو هذا الفرق فى معالجة الشكل ، فنجد مربعات البرز حرة الحركة وسلبية وحوامية وطافية وهذه السلبية هى التى تبدو إلى حد كبير من ميزات التصوير عند أصحاب مدرسة «ما بعد التجريد» عند الفنان فى أمريكا . والفارق بين «الحافة الصلبة» و«ما بعد التجريد» عند الفنان ليس هو بالضبط صلابة الحواف الفاصلة بين لون متداخل مع لون آخر ولكن الفارق هو نوعية وجودة اللون ، فلا يهم إذا كان اللون يذوب فى لون آخر مجاور له ، أو يفصل عنه بوضوح ، ولكن الالتقاء بينهما يكون دائماً سلبياً . ومربعات البرز تكون واضحة بدرجة كافية ولكنها لا تولد طاقة من هذا الوضوح فى الخطوط .

وهناك فنان آخر يتضمن عمله هذه النوعية دونما أن يستحق أن يدرج ضمن أصحاب مدرسة «ما بعد التجريد» عند الفنان بشكل فاصل وحاسم هو الفنان أد رينهارت<sup>(٣٤)</sup> الذى ذاع صيته باعتباره المحترف غير المتمسك بالأعراف النيويوركية خلال فترة الخمسينيات .

وقد نجح هذا الفنان فى الحفاظ على هذا الصيت حتى وفاته فى عام ١٩٦٧ . وقد تأثر رينهارت بالفن الزخرفى الإيرانى والشرق أوسطى ومر

---

(٣٤) أد رينهارت Reinhardt (١٩١٣ - ١٩٦٧) فنان أمريكى تجريدى . وناقد ، ومنظر ، وأستاذ واحد من طليعة الفن التجريدى الأمريكى ، حيث أنضم إلى جماعة التجريديين سنة ١٩٣٠ ، حيث تحول أفرادها فيما بعد إلى ما عرف بالتجريدية التعبيرية . وقد تحولت أعمال رينهاردت الفن ذو النهايات الحادة المتباينة إلى استخدام اللون الأسود فى الخمسينيات ، ويعد منه أحد المؤشرات إلى فن الميثيال آرت Minimal Art الذى ظهر فى الستينيات .

بمرحلة في فترة الأربعينيات كان عمله فيها قريباً من أعمال الخط عند تويي ، ولكن هذه العلامات الخطية المكتوبة تجمعت سوياً وتحولت إلى مستطيلات تغطي جميع سطح اللوحة وانجبه رينهارت من قيادة تنظيم الألوان الداكنة إلى الأسود ، واحتوت لوحاته المتميزة في مرحلته الأخيرة على ألوان داكنة وتقرب من بعضها البعض من حيث القيمة حتى أن الصورة تبدو سوداء تقريباً حتى يتم دراستها وتفحصها بعناية وعن قرب لترى عن أى نقطة تظهر المستطيلات المكونة لها على سطحها .

ومن المثير أن نقارن بين البرز ورينهارت من ناحية وفناني «الخافة الصلبة» من ناحية أخرى ، الذين يعتنقون موقفاً أكثر تقليدية نحو التكوين ولكنه مازال موقفاً أمريكياً . ومن بين هؤلاء الفنانين آل هيلد وجاك ينجر مان والسورث كيلي الذي قد يكون أكثرهم شهرة . وتتكون أعماله من حقول مسطحة من الألوان تنفصل عن بعضها في وضوح تام وأحياناً يحتوى أحد الألوان على لون آخر تماماً حتى تصبح الصورة مكونة من تصوير يرقد على خلفية . وغالباً ما تكون أضعف صور كيلي لصبغة خاصة عندما تكون الصورة نفسها مشتقة من شكل طبيعي مثل ورقة شجرة وأحياناً تبدو وكأن قماش الرسم الرطب جداً ، لم يكن كافياً مع ذلك لاستيعاب الشكل الذي تقطعه حافة الصورة بشكل تحكمي ويستمر بذاته في عين وعقل المشاهد . وهذه وسيلة ناجحة جداً لمنح الصورة قدراً من الطاقة والاهتمام المثير ولكنها تتضمن أسلوباً بارعاً في الخداع . كما أن «الطاقة» و«الاهتمام» هما مفهومان تصويريان تقليديان يبدو أن البرز ورينهارت وأصحاب مدرسة «ما بعد التجريد» عند الفنان يرفضونها بنفس المعنى الذي ذكرتهما في سياقها الآن .

وإن جزءاً من ارتباط البرز ورينهارت بها يطلق عليه «ما بعد التجريدية» عند الفنان يتمثل في الانبهار ليس بالوسائل التصويرية بل بالمبدأ الجمالى و«المبدأ الطيعى» في «ما بعد التجريدية» عند الفنان . ففى الوقت الذى ركز فيه «الإيجايون»<sup>(٣٥)</sup> المنطقيون على الجوانب اللغوية الخالصة فى الفلسفة ، اهتم أيضاً المصورون الملتزمون بالحركة بتخليص أنفسهم من كل شىء باستثناء نطاق ضيق من الاعتبارات التصويرية الصارمة ، وتقول الناقدة الأمريكية باربرا روز فى هذا المقام :

«فى عملية تعريف الذات يميل الشكل الفنى إلى إلغاء جميع العناصر التى لا تتفق مع طبيعة الذات الأساسية وبناءً على هذا الفرض ، سوف يتخلص الفن البصرى - المرنى - من كل المعانى غير البصرية سواء كانت أدبية أو رمزية وسوف يرفض التصوير - الرسم - كل ما هو غير تصويرى» .

وقد رفض الأسلوب الجديد كل الخدع والحيل بدرجة أشمل قد تفوق ما فعله البرز ورينهارت ، انطلاقاً مما وصفه جاك بارزون ذات مرة «بالطبيعة الإلغائية» للتعبيرية التجريدية «مشيراً إلى رغبتها الظاهرة فى التخلص من فن الماضى» .

أما الفنانان موريس لوى والتعبيرى التجريدى المخضرم بارنت نيومان

---

(٣٥) الإيجايية المنطقية ، ويقصد بها الوضعية المنطقية وهى : تمثل الجعاعة الفلسفية التى تشكلت فى فيينا فى العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن - وقد انضم إليهم لودينج فنجشتين (١٨٨٩ - ١٩٥١) . إذ كان موقفه يتشكل بمقتضى فكرة أن العالم كله يتألف من وقائع بسيطة لا علاقة لإحداها بالآخرى وبأن اللغة هى ناقلة للفكر . وبالتالي فهى تصور الوقائع فلا بد أن تكون شبيهة فى بنيتها بما جاءت لتصوره - فالاستعمال الوحيد للغة فى نظره هو ذلك الذى يكون كامل الولادة عن طريق تصويره للواقع . وذلك هو مفتاح ما يعرف بالوضعيين المناطقة «المراجع» .

فيمكن اعتبارهما الأبوين الحقيقيين لمدرسة «ما بعد التجريد» عند الفنان رغم أن فنانين تعبيريين تجريديين آخرين أمثال جاك توركوف قد أبدوا أيضاً بعض علامات «ما بعد التجريد» في أواخر أعمالهم ومثال ذلك استخدامهم لطبقة لونية خفيفة تعطى نظرة مسطحة لقماش الرسم .

وكانت أهداف نيومان واضحة تماماً بحلول عام ١٩٥٠ عندما كانت التعبيرية التجريدية في أوج نجاحها فقد كان يريد إيضاح أن سطح الصورة هو «حقل» أكثر منه تكوين وتفوق في هذا الطموح على بولوك وذهب أبعد منه . وكانت وسيلة نيومان في أحداث الأثر الذى يريده هى السماح لمستطيل قماش الرسم بتجديد النسيج التصويرى . فقسم القماش سواء أفقياً أو رأسياً في حزم واستخدم خط التقسيم لتنشيط «الحقل» ذى اللون المكثف مع اختلافات بسيطة في درجة اللون من منطقة إلى أخرى . وأعلن الناقد ماكس تزلوف «إن اللون لا يستخدم ، في أعمال نيومان ، ليغطي على المشاعر والأحاسيس ، كما في صمته المثير للفضول لإحداث صدمة للعقل ويضيف قوله «إن نيومان من عادته أن يعطى انطباعاً بأنه خارج عن السيطرة دون أن يكون في أقل حالة انفعالية عاطفية» . وسواء اتفقنا مع هذا الحكم أم لا ، فإنه من المؤكد أن الصمت والافتقار إلى العاطفة ، أى «البرود» بالمعنى الدارج ، كانت هى صفات المرحلة الجديدة فى الفن الأمريكى ، غير أننا مع نيومان مازال يخامرنا الشعور أن القماش هو سطح توضع عليه الألوان . ويختلف موريس لوى عن ذلك فى أنه ليس رساماً بقدر ما هو «مسربل» (يسربل القماش باللون) . فاللون جزء لا يتجزأ من

الأدوات والمواد التى يستخدمها ويعيش اللون فى داخل نسيج قماش اللوحة .

كان لوى فناً ، أكثر من كبار التعبيريين التجريديين ، قد وصل إلى مرحلة الأسلوب الناضج من خلال تقدم مفاجئ . وهذه الفجائية هى إحدى الأشياء التى يجب أن تؤخذ فى الاعتبار عند مناقشة أعماله ، فلم يكن لوى من طلاب مدينة نيويورك ، حيث عاش فى واشنطن وكان يكره زيارة نيويورك كما عُرف عنه . وفى إبريل ١٩٥٣ أقنعه صديقه كينى نولاند بأن يقوم بزيارة نيويورك حتى يقابل الاثنان . الفنان وصديقه الناقد كلمنت (٣٦) جرينبرج ويشاهد ما ينتجه فنانو نيويورك فى ذلك الوقت .

وكان لوى يبلغ فى ذلك الوقت ٤١ عاماً ولم تكن لأعماله أهمية كبيرة ، وكانت الزيارة ناجحة وتأثر لوى تأثراً كبيراً بإنتاج هيلين فرانكنثالر بعنوان «جبال وبحر» الذى رآه فى الأستوديو الخاص بها وأثر ذلك على عمله حتى أصبح خاضعاً لتأثير كل من بولوك وفرانكنثالر وتبع ذلك عدة أشهر من التجريب ولكن بحلول شتاء عام ١٩٤٥ وصل فجأة إلى أسلوب جديد فى التصوير «الرسم» . وأحد الجوانب فى هذا الأسلوب الجديد هو التكنيك «الأسلوب الفنى» الذى وصفه جرينبرج فيما بعد بقوله :

«يفرش لوى ألوانه على قماش رسم غير أنيق وغير محدد المساحة ويجعل الطبقة اللونية خفيفة فى كل مكان تقريباً بغض النظر عن عدد الطبقات

---

(٣٦) كلمنت جرينبرج (١٩٠٩) Greenberg رائد فن النقد . وهو الذى حرك إلى الوجود الفنى الاهتمام بـ «التجريدية التعبيرية» ، وحركة «ما بعد التجريدية» .

المختلفة التى يضعها حتى تشعر العين بالخيط والنسيج الواقع تحت الألوان، ولكن «تحت» هنا تعبير خاطئ فالنسيج قد انغمس فى اللون وليس مجرد تغطى به ، فيصبح هو ذاته لوناً ، مثل القماش المصبوغ ، فالخيط والنسيج داخل اللون نفسه .

والحقيقة أن لوى قد حقق أصالته . من بين أشياء أخرى ، من خلال استغلال المادة الجديدة وهى ألوان الأكريلك ، التى أعطت أعماله تكويناً فيزيقياً مختلفاً جداً عن تكوين أعمال أصحاب المدرسة التعبيرية التجريدية وكان يعنى بعملية السربلة والتبقيع تحولاً ضد الشكل ، ضد الظلمة والضوء لصالح اللون ذاته ، وكما قال جرينبرج «إن تحوله وانقلابه على التكعيبية كان انقلاباً على النحتية» . وحتى الفراغ الضحل الذى ورثه بولوك من أصحاب المدرسة التكعيبية قد تجنبه لوى تماماً .

ومن مميزات أسلوب «التبقيع» ، عند لوى ، هو أنه كان قادراً على وضع لون داخل لون ، فأعماله الأولى عقب التقدم الذى حققه هى طبقات من الدرجات المتبادلة من الألوان ولا يتبادر شعور بأن الاستعراضات اللونية المختلفة قد رسمت بفرشاة . والواقع أن لوى لم يقم «بالتلوين» حتى بالمعنى الذى يوجد عند بولوك ، ولكنه كان يسكب ويغمر ويسربل اللون داخل قماش الرسم .

وهذا البعد عن عملية «الرسم» كان فى بعض الأحيان أمر مكروه ، وفى تجارب أخرى حاول لوى استعادة بعض مميزات الرسم التقليدى ليضيفها إلى وسيلة «التبقيع» . وينطبق هذا بصفة خاصة على سلسلة الأعمال التى أطلق عليها «القماش المفرد» أو غير المطوى . التى رسمها فى ربيع وصيف ١٩٦١

وتبدو الآن خطوط متوازية من الألوان كنهيرات صغيرة غير منتظمة في خطوط مائلة على حواف مساحات كبيرة من القماش ترك بدون تلوين ، ويقول ميشيل فريد في ذلك :

«إن النهيرات الصغيرة من «الألوان» المحيطة . . تفتح مستويات الصورة بشكل أكثر تطرفاً من أى وقت سابق ، كما لو كنا نشاهد هذه العلامات لأول مرة مرسومة في الفراغ والفضاء المذهل في القماش غير الملون يشع بنبضه في العين ويحيط بها ، كما لو كان لا تكون لا نهائى ، لا تكون يفتح خلف أقل علامة نرسمها على سطح مسطح ، أو يفتح إذا لم تحدد اصطلاحات لا نهائية في الفن والحياة العملية ، توابع أفعالنا في إطارات ضيقة» .

وقد نتج عن نشاط لوى في أواخر حياته (توفي بسرطان الرئة عام ١٩٦٢) سلسلة من اللوحات ذات الخطوط ، تتجمع فيها حزم من الخطوط اللونية على مسافات من حواف القماش ، وغالباً ما تكون هذه الحزم اللونية مختلفة في سمكها ، ويشعر فريد أن هذا يثبت - بالمقارنة باللوحات «غير المطوية» التى سبقتها - تزايداً في قوة الدفع الرامية نحو الرسم ، غير أن خطوط الألوان في توازيها وعدم انحرافها بصرامة ، يجعلها تبدو غير قادرة على الحركة وينطبق هذا حتى عندما تسير الخطوط اللونية مائلة عبر قماش الرسم . وخاصة في ثلاث من لوحاته في هذه السلسلة . وكان عدم القدرة على الحركة والتوازي الصارم والنبض البنائى (كما يتضح من اللوحات ذات الخطوط المائلة) . جميعها خصائص اشترك فيها لوى مع فنانين آخرين من مدرسة «ما بعد التجريد» عند الفنان .

وكان كنييث نولاند ، صديق وشريك لوى ، أكثر بطئاً في تحقيق التقدم

الخاص به وهو على ذلك يتنمى إلى مرحلة تالية من تطوير النوع الجديد من الرسم التجريدى عنده . وقد انتهج نولاند ، مثله كمثل لوى ، الأسلوب الجديد فى التبقيع أكثر منه تلوين على القماش وهو يميل ، كما فعل لوى أيضاً ، إلى تلوين أعماله فى سلاسل مستخدماً فكرة رئيسية واحدة حتى يشعر أنه استنفذ إمكانياتها . وكانت أول فكرة رئيسية فى أعمال نولاند هى الشكل المستهدف للحلقات متحدة المركز ، وتنتمى اللوحات المتكونة بناء على هذا المبدأ إلى فترة أواخر الخمسينيات ومطلع الستينيات ، وقد استخدم النموذج المستهدف ، ليس كما استخدمه جاسبرجونز بشكل معاصر ، بهدف متعمد هو التلميح إلى بساطته ، بل استخدمه كوسيلة للتركيز على أثر اللون وفاعليته ، وكانت تبدو الأهداف غالباً ضاربة فى الخلفية من القماش غير محدود المقياس وهو تأثير نتج عن التبقيع العشوائى عند حوافها ، وقد قال فريد فى ذلك :

«يؤدى القماش الخام فى رسومات نولاند ذات الحلقات متحدة المركز نفس وظيفة الحقول اللونية فى صور نيومان الكبيرة فى عام ١٩٥٠ تقريباً ، وبصورة أكثر عمومية يبدو أن نولاند قد تمكن فى صوره من السيطرة على كامل السطح القماشى بنوع من الكثافة الواعية التى لم يستطع تحقيقها فى ذاك الوقت إلا الفنانون الذين تمثل صورههم معظم أو كل الحقل التصويرى أمثال بولوك وستيل ونيومان ولوى .

وقد بدأ نولاند ، بعد التجريب فى شكل القطع الناقص الذى لم يعد فى كل حاله فى الوسط تماماً من قماش الرسم المربع ، بدأ فى عام ١٩٦٢ سلسلة استخدم فيها فكرة شكل الشرائط العسكرية ، كفكرة رئيسية وكان هذا

إشارة على تزايد الاهتمام بشخصية قماش الرسم كإداة بمتهى البساطة . وبدأت الحافة المحيطة تمثل أهمية لم تحصل عليها من قبل منذ رسومات بولوك بصفة إجمالية . وفى البداية سمح نولاند للقماش الخام أن يستمر فى لعب دوره ولكن شكل الشرائط العسكرية طرح إمكانية التدعيم بشكل المعين وهو نوع من الصور تتكون كلية من اللون دون وجود مناطق محايدة ، محددة بموجات شريطية تمتد إلى شريط الإطار ذاته ولم يكن لهذه الأقمشة الخاصة بالرسم علاقة واضحة بصور موندريان مثل الصور التى رسمها لوى فى أواخر حياته وتميزت بالخطوط الشريطية المائلة ، بينما كانت فى حالة موندريان مصممة ليتم تعليقها مائلة ، وبدأت هنا التقاليد التعبيرية التجريدية والبنائية تلتقى سوياً .

وبدأت معينات نولاند بعد فترة فى الاستطالة والضييق وهجر نموذج الشرائط العسكرية نحو خطوط شريطية تسير أفقياً على قماش رسم هائل المساحة زادت أطوال إحداها على ٣٠ قدماً . وهنا تم تقليص اللون إلى أبسط علاقة ممكنة له كما كان الحال فى رسوم لوىز الأخيرة وتم البعد كلياً عن كل الادعاء فى التكوين . وتوضح هذه الرسومات الأخيرة تهذيباً أقصى لحساسية اللون عند نولاند . فقد أصبح اللون أكثر بهتاناً وخفة بالمقارنة بأعماله الأولى وتقاربت الدرجات اللونية التى تعطى تأثيرات الزيغ البصرى ويزيد من حدتها وكثافتها الإتساع الهائل للحقل الذى يلف البصر ويتلعه ولا يوجد شئ له علاقة بالفنان فى الأسلوب الذى يوضع به اللون . فهو لا يملك حتى عدم التوازن الذى نراه فى البقع التى يضعها لوىز وتلتقى الحزم اللونية بدرجة أكثر وضوحاً ودقة منها فى الخطوط اللونية عند لوىز ، أو هى

تلتقى تقريباً في امتحان وثيق تثبت فيه أنها منفصلة بالحزم اللونية الضيقة  
اللانهاية من القماش الخام ، وهو تأثير ربما يكون نولاند قد اشتقه من  
الرسوم الأولى عند فرانك ستيل .

ورغم أن أعمال ستيل تندرج في مصاف أعمال لويز ونولاند ، إلا أنها  
أكثر بناءية من رسوم مدرسة «ما بعد التجريد» عند الفنان ، فاهتمامه باللون  
ليس كلون أو بالرسم كموضوع ، بل شيء يوجد في حد ذاته ويشير إلى نفسه  
بنفسه .

غير أن عمله له علاقة مباشرة بأعمال بارنت نيومان (٣٧) . وكانت  
الرسومات التي تأسست عليها شهرة ستيل هي التي عرضت في متحف  
الفن الحديث بعنوان «١٦ فناً أمريكياً» في عام ١٩٦٠ وكانت كلها على  
قماش رسم أسود ، تغطيها أنماط من الخطوط المتوازية عرض كل منها حوالى  
٢,٥ بوصة ، وهو عرض تم اختياره ليعكس عرض الأشرطة الخشبية  
المستخدمة كإطار للوحة ، وقد ذهب ستيل لتنفيذ سلسلة أخرى من الرسوم  
ذات الشرائح الخطية مستخدماً الألومنيوم والنحاس واللون البرتقالى .

وبدا ستيل من خلال الرسم بالألومنيوم والنحاس في استخدام دعامات  
مشكلة وقد جعلت هذه الدعامات من الرسومات ليس فقط أشياء تعلق  
على الحوائط بل أشياء تقوم بتفعيل كامل المسطح الحائطى . وكان هناك فترة  
من التجريب مع رسومات كانت شرائطها ذات ألوان مختلفة وتبعتها فترة

---

(٣٧) بارنت نيومان Newman (١٩٠٥ - ١٩٧٠) فنان أمريكى مؤسس التعبيرية التجريدية فى نيويورك  
(١٩٤٦) - وقد اعتمدت تصاويره الأولى على العناصر الرأسية فى المساحات المرسومة ، وقد ألقت  
أعماله بظلالها على أساليب الفنانين خلال الستينيات .

تزاوجت فيها أقمشة الرسم في سلسلة من التكوينات المتتابعة ، ثم جاءت أقمشة الرسم غير المنتظمة مع ألوان حية قطعت الأشكال إلى مقاطع ، تحول بعضها الآن إلى الشكل المنحنى . وتطورت هذه الأعمال بدورها إلى رسومات معدنية بارزة بأشكال منمنمة بحرية تتصل بخلفية اللوحة . وهذه الشرائح الخطية المتصلة والخلفية ذاتها قد تلونت ببلاغة وطلاقة تبدو متناقضة مع صلابة الأعمال الأولى لستيلا ولكن التركيز على البناء كموضوع الصورة لم يكن موجوداً ، بل كان غائباً .

وإذا كان ستيلا يبدو ميالاً إلى مغازلة الحدائث الأولى مع الفن الشعبى (Pop art) فإن أحد المصورين المهتمين باللون وهو جولز أولتيسكى قد أجرى تجارب على ما كان في الأساس نقداً للتعبيرية النقدية . فقد غطى أولتيسكى مساحات كبيرة من قماش الرسم ببقع لونية غنية غالباً ما كانت تشكل تناقضاً مع عمر عند حافة القماش مكون من خط فرشاة منمق ومزخرف وهى تعبير من بقايا فنان أوروبى مثل ستيلا ، أكثر منها عادة مكتسبة من بولوك والتناقض في عمل أولتيسكى يكمن في الحجم الهائل للصورة مقابل المضمون المحدود، كما تشير الصور إلى موقف جمالى لكى تنكره وتنفيه وحلاوة الصورة وجمالها يتميزان بالسخرية وفي الوقت نفسه لها مغزاها ومعناها أيضاً . وقد استطاعت هذه الصور أن تحسن تقديم نفسها للجماهير أكثر من أعمال نولاند وستيلا .

وينطبق نفس القول على أعمال لارى بوتر ، الذى رغم أنه كان يطلق عليه أحياناً فناناً شعبياً (Pop artist) فإن أعماله النمطية تجعل من الواضح إلى أى جهة ينتمى حقيقة . وتتكون أعماله أساساً من حقل لوني تنتشر فيه

عشوائياً يقع من لون متناقض وهكذا يكون أمام العين بضع نقاط تركيز متعددة تلهث وتتلاحق فيما بينها دون راحة أبداً .

وقد ازداد التأثير البصرى فى أعمال بوتر الأولى بسبب اختيار اللون ودرجاته ودرجة قتامته . فمن ناحية القتامة تقترب الألوان فى ذلك بينما تتناقض مشاهدتها لفترة . ثم قام بوتر بعد ذلك بزيادة مساحة العلامات للقضاء على هذا التأثير .

ويمكن قول نفس التعليق على أعمال الفنان الأمريكى إدوارد أفديزيان الذى يتسمى أيضاً إلى الجيل الثانى من مجموعة الفنانين أصحاب المدرسة «ما بعد التجريدية» عند الفنان . ويرتبط عمل إدوارد أفديزيان بشكل وثيق بأعمال بوتر وتودى وظيفة مشابهة . ومن المثير أن نلاحظ أنه فى الوقت الذى حقق فيه كل من التعبيرية التجريدية والفن الشعبى إنتصارات لا بأس بها فى أوروبا لم تحقق « ما بعد التجريدية» نفس النجاح فى التأثير على وضع الفن الأوروبى .

فعندما كان يتحدث سكان باريس ، أحياناً بمرارة ، عن رفض الأمريكيين للفنانين الفرنسيين (فنانينا على لسان أهل باريس) كانوا يتحدثون عن هذا التأثير الواضح لمدرسة «ما بعد التجريدية» عند الفنان فى نيويورك . أما الدولة الوحيدة باستثناء الولايات المتحدة التى حظيت بمكانة فنية كبيرة إلى حد ما فقد كانت بريطانيا وهذا يرمز إلى انتقال التأثير إلى جهة الفن البريطانى . وكان جون هويلاند البريطانى على سبيل المثال أحد الفنانين البريطانيين القلائل الذى له سيادة وسيطرة الأمريكيين على المقياس النسبى ، وكان يتبع تقاليد لوى ونولاند ، وكان استخدامه لوسط ألوان

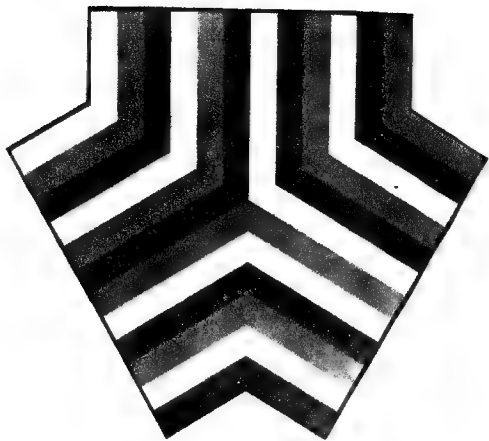
الإكربليك كافياً لتأكيد ذلك . ولكن هويلاند كان أحياناً يلقي رد فعل عدائى من المشاهدين الأمريكيين لأنه لم يكن مختزلاً ومختصراً بكفاءة عالية . ويبدو أنه يدين بشيء هام لكل من ماتيس وميرو ، ولم تتخل لوحاته كما هو واضح عن جميع الأفكار التقليدية حول موضوع التكوين وقد يلاحظ المرء حتى آثار ترجع إلى دى ستيل الذى أعجب به هويلاند إلى حد كبير في أحد الأوقات .

وقد وجدت أعمال رويين دينى نقطة البداية في أعمال جوزيف البرز وخاصة في العمل الذى أنجزه البرز في الأربعينيات ، فنجد التصميم يميل إلى التوازن الجانبى المنتظم بينما تتناقض درجات الألوان المختارة بشدة ولكنها تتفق بعناية من حيث القتامة الضوئية ، وهذا يؤدى ، على نطاق واسع ، إلى إحداث تأثير شبه بصري ، حيث تبدو ألوان المستطيل في حركة للأمام وللخلف في علاقة مع السطح الرئيسى للصورة .

وما يجعل الفنانين البريطانيين يختلفون عن نظرائهم الأمريكيين هو أن البريطانيين مازالوا مبهورين بالخوض التصويرى ومستمرين في تعاطى آثار العمق والمنظور التى تعتبر غريبة عن الفن الأمريكى من نفس النوع ، وتحمل أعمال فنانين مثل جون ووكر وبول هوكسلى وجيرمى مون وتيس جاراي هذا المضمون . وتشير أعمال تيس جاراي بوضوح إلى هذه النقطة حيث أن أحد مصادرهما هى الرسوم المنظورية للفن المعمارى .

وقد مثلت مدرسة «ما بعد التجريدية» نوعاً من الرشد الحداثى لمدة تزيد على عشر سنوات على الأقل واحتلت موقعاً . هو من حيث المكانة العقلية والفكرية ، هو كالذى تمتع به الفن التاريخى خلال القرن الثامن عشر .

ومازال هناك دليل قوى على نجاحها يمكن أن نراه في أعمال فنانين معينين من المدرسة الاختزالية (minimal) في السبعينيات من أمثال برايس ماردن في الولايات المتحدة وبوب لو والآن تشارلتون في بريطانيا . ولأنه يبدو أن «ما بعد التجريدية» قد طرحت إمكانات التصوير الخالص في الوصول إلى نوع من النتائج فإن الفنانين الذين أرادوا شق طريقهم قدماً قد مالوا لفترة ما إلى هجر فكرة أن القماش المرسوم عليه بالألوان هو الوسيلة إلى التعبير عما يريدون قوله أو فعله . وقد نشأ عن ذلك توجيه قدر كبير من الاهتمام إلى النحت كما أدى أيضاً إلى تزايد عدد التجارب على أوساط فنية مختلطة والخلط بينها .



جیرمی مون - وردة بیضاء - ۱۹۶۷



## الفصل الخامس

### « فن البوب - فن العامة والبيئة والحدث »

كانت «ما بعد التجريدية» عند الفنان كما وصفتها . هي استمرار للتعبيرية التجريدية على الأقل بصورة جزئية ، وكان فن البوب - العامة - (Pop art) رد فعل لها ، وبداية ، كان فن البوب - العامة - هو الذى سبب قدراً كبير من الجلبة وارتفاع الأصوات . وكما أوضحت فى الفصل الأول ، نبع الفن الشعبى أساساً من عدة مصادر . منها السيريةالية بإثارتها الجذابة للاوعى وحلها محل الدادية باهتمامها بالحدود الفنية ولكن هذا لم يكن خياراً عقلانياً خالصاً . فقد كانت هناك قوى فى داخل التعبيرية التجريدية والفن اللانظامى (informel) هى التى دفعت الفنانين نحو حالة مزاجية جديدة . فقد بدأت التعبيرية التجريدية على سبيل المثال تستنفذ قوة الدفع فيها وقد أدى الاهتمام السائد للفنانين بالنسيج إلى إجراء تجارب على قدر غير مسبوق من الشجاعة باستخدام مواد مختلفة . وقد أجريت بعض هذه التجارب باستخدام الألوان الأكريليك على يد موريس لوى وأدت إلى «ما بعد التجريد» عند الفنان . ولكن معظم هذه التجارب تكونت من إعادة استكشاف الإمكانيات فى «الملصقات» الذى اكتنف استخدامه خطوة فلسفية هامة للفنان الذى كان يألف بالفعل التجريد المتحرر من كل القواعد . وكان هناك نسيج مثير «أبدعه» الفنان . ولكن «الملصقات» وإضافاتها جاءت إلى أيدي الفنان «جاهزة» . وكانت فكرة مارسيل

دوشامب<sup>(٣٧)</sup> عن «الجاهز» هي فكرة الابتكارات المركزية «للدادية». فقد ابتكر أصحاب المدرسة التكعيبية «الملصقات» كوسيلة لاستكشاف الفوارق بين التمثيل والواقع وقد وسع «الدادايون» و«السيراليون» من نطاقها إلى حد كبير ووجد الدادايون بصفة خاصة أن الملصقات تناسبهم وتوافقهم وتتفق مع ميلهم إلى «ضدية الفن» .

وقد تطورت الملصقات على أيدي جيل ما بعد الحرب وتحولت إلى «فن التركيب» وهو وسيلة لإبداع أعمال فنية تتكون كلية من مواد كانت موجودة مسبقاً حيث يكون إسهام الفنان بدرجة أكبر من خلال إيجاد العلاقات بين الأشياء ووضعها سوياً جنباً إلى جنب أكثر من إيجاد الأشياء وإبداعها منذ البداية . وأقام معرض الفن الحديث في نيويورك في عام ١٩٦١ معرضاً هاماً بعنوان «فن التركيب» وقال ويليام سيتز في تقديمه لهذا المعرض في الكتيب الخاص به :

«إن الموجة الحالية من «فن التركيب» تشير إلى تغيير من فن تجريدي ذاتي غير موضوعي، غير واضح إلى الارتباط المنقح بالبيئة . فإن طريقة وضع الأشياء متجاوزة هي وسيلة ملائمة لمشاعر عدم الرضا عن التعبير الدولي المائع الذي يوضح إلى أى مدى وصل الحال بالتجريد والقيم الاجتماعية التي يعكسها هذا الوضع» .

وكان فن التركيب هاماً لسبب آخر أيضاً . فلم يكن هاماً فقط لأنه

---

(٣٧) مارسيل دو شومب Duchamp (١٨٨٧ - ١٩٦٨) فنان فرنسي ، شقيق عر جاك فييون ، وريموند دوشومب - فييون . مفجر حركات الحداثة في القرن العشرين . وهو صاحب ما يعرف بالفن الجاهز Read ymade . ورائد الدادية مع بيكاييا في الولايات المتحدة الأمريكية .

وفر وسيلة للانتقال من التعبيرية التجريدية إلى اهتمامات أخرى مختلفة تماماً للفن الشعبى ، بل أدى إلى إعادة إعتبار وبحث ثورية للأشكال التى يمكن أن يعمل من خلالها الفن المرئى «البصرى» ، على سبيل المثال وفر فن التركيب نقطة انطلاق لمفهومين على قدر عظيم من الأهمية بالنسبة للفنانين وهما البيئة والحدث .

وبالطبع لم يتحرك بعض من مارسوا فن التركيب ، لمسافة طويلة بعيداً عن مصادرهم الأصلية . فالصناديق الرائعة التى صنعها جوزيف كورنيل بتجاورها البليغ الشاعرى للأشياء ، والتركيبات الذكية التى كونها أفريكو باج ، هى أشياء تستكشف مصادر تقاليد دون السعى إلى توسيع نطاقها بشكل متطرف .

وكان هناك فنانون آخرون غير راضين عن ذلك ومعظمهم يندرج تحت الفئة التى يطلق عليها الآن «الدادية الجديدة» وأفضل أن أقول عنهم أنهم غالباً فنانون يريدون استكشاف فكرة الإحتزال ، وغير المستقر والزائل فيما يفعلون . ولا شك أن أكثر عنصرين تم مناقشتهما كعناصر مؤسسة للدادية الجديدة فى أمريكا هما روبرت راوشنبرج وجاسبر جونز . ونجد أن / راوشنبرج كان أكثر تنوعاً ، بينما جونز هو الأكثر أناقة . والأناقة تلعب دوراً حقيقياً وغير سهل فى أى مناقشة لما يمثله هذان الفنانان .

ولد راوشنبرج فى تكساس عام ١٩٢٥ ودرس فى أكاديمية جوليين فى باريس فى أواخر الأربعينيات ثم فى كلية بلاك ماونتين «الجبل الأسود» . ورسم راوشنبرج فى مطلع الخمسينيات سلسلة من اللوحات البيضاء حيث كانت الصورة الوحيدة الظاهرة هى خيال المشاهد على اللوحة ثم رسم بعد

ذلك سلسلة من اللوحات السوداء تماماً . ولم يكن أى من هذين النوعين من اللوحات إبتكاراً متفرداً . فقد رسم الفنان الإيطالى لوشيو فونتانا سلسلة من اللوحات البيضاء فى عام ١٩٤٦ وعرض الفرنسى إيف كلين أول مجموعة أحادية اللون من أعماله فى عام ١٩٥٠ .

وبدا راوشنبرج بعد هذه التجارب الإختزالية ، فى التحرك نحو «التوليف فى التصوير » *Combine Painting* وهو نوع من الابتكار يتم فيه الجمع بين السطح الملون وأشياء مختلفة تثبت على السطح ذاته . وأحياناً تتطور اللوحة إلى أشياء ثلاثية الأبعاد حرة الحركة مثل العنزة الشهيرة «المحشوة» التى ظهرت فى كثير من معارض فنانين أمريكيين معاصرين وقد تكونت إحدى هذه الأعمال من جهاز لاسلكى وأخرى من «منبه» . كما استخدم الفنان صوراً فوتوغرافية تم طباعتها على قماش الرسم :

والفلسفة الجمالية وراء ذلك هى فى جوهرها فلسفة جون كيج المؤلف الموسيقى التجريبى الذى قابله راوشنبرج فى نورث كارولينا . وتمثل إحدى أفكار كيج الأساسية فى «تشتيت» عقل المشاهد أى أن الفنان لا يبتكر أو يبدع شيئاً منفصلاً ومغلقاً ، بل يصنع شيئاً يجعل المشاهد أكثر انفتاحاً وأكثر وعياً بنفسه وبيئته ، ويقول كيج : «موسيقى جديدة ، استماع جديد . ليست محاولة لفهم شىء ما يقال لأنه إذا قيل شىء . سوف تعطى الأصوات أشكال الكلمات ، مجرد الانتباه إلى فاعلية ونشاط الأصوات» .

ولوحة راوشنبرج المتميزة بعنوان «سفينة» وهى هائلة الحجم ورسمها فى عام ١٩٦٢ هى نوع من أحلام اليقظة التى يدعى المشاهدون للمشاركة فيها ، هو تدفق للصور التى لا تكون بالضرورة مثبتة أو ثابتة وغير قابلة

للتغير. وعلق كيج على نوعية اللقاء بين راوشنبرج والمواد التي يستخدمها بقوله «يمكن مقارنة ذلك بالطريقة التي عمل بها كورث شفيتز» ولكن راوشنبرج يشبه شفيتز عندما يجتاز خبرة أو تجربة التعبيرية التجريدية .

ويأثله في ذلك جاسبر جونز الذي يعطى عمله انطباعاً بالنظام بدرجة أعظم . وجون كيج هو أيضاً أكثر من مجرد ساخر . ويتكون أحد أعماله بعنوان «ضحكات الناقد» من فرشاة أسنان في إناء معدني موضوع على قاعدة معدنية أيضاً . ويختلف جون عن راوشنبرج في أنه عرف باستخدام الصور المفردة البسيطة : مثل مجموعة من الأرقام أو هدف أو خريطة للولايات المتحدة أو العلم الأمريكي والفكرة في هذه الصور أنها تفتقر إلى حد كبير إلى فكرة ، فالمشاهد ينظر إلى المعنى والفنان معنى بالدرجة الأولى بإبداع سطح .

ويعتبر جون أستاذاً فنياً عند الحديث عن التعامل مع اللون كما تطرح الطريقة التي يعمل بها جون وشائج مع أشياء أخرى إلى جانب الفن الجماهيري وهو يشبه كنييت نولاند في أنه يهتم بالسكون التصويري على سبيل المثال .

وأحد أسباب اختياره لأنماط عادية هو أنها لم تعد تولد أى طاقة ، كما أنه يهتم بفكرة التصوير والتلوين كشيء أكثر منه تمثيل ، وفي بعض الأحيان والحالات يستخدم قطعتي قياس للرسم متصلتين بينهما كرتين من الخشب حتى نرى الحائط من خلفها عند نقطة التقائهما ، كما أن هناك أعمال أخرى بها إضافات مثل مسطرة أو ملعقة .

ويتضح من هذا الوصف لأنشطة هؤلاء الفنانين أنهم يمثلون الابتعاد عن التصوير «الخالص» حتى بالنسبة لجون كيج ومع كل مهارته الفنية ، لم يكن التلوين والتصوير أكثر وسيلة لتحقيق نتيجة معينة قد يمكن تحقيقها بوسائل أخرى . وكان راوشنبرج مرتبطاً لسنوات عديدة بشركة «ميرس كتنجهام» فكان يشارك بالأداء في عروضها ويصمم الأثاث المسرحى ويعد المناظر وقد ساهم ذلك بدور هام ومركزى في نشاطه التصويرى وإنتاج الأعمال الفنية .

وأحد الاتجاهات التى طرحتها صورة مثل «السفينة» هو التحرك نحو «التابلوه» أو العمل المشهدى . وهو عمل فنى يحيط بالمشاهد تقريباً أو يحيط به كلية ومن أمثلة ذلك بمعظم أعمال إدوارد كينهولز .

ويمثل كينهولز أحد جوانب الاتجاه الذى يطلق عليه الآن «Funk» وهو تمثيل الشيء المعقد أو المزمّن أو الغريب ، أو المهلهل أو التقليد أو السيولة أو الجنسّى الظاهر أو الضمنى كمقابل مضاد للطهارة غير الشخصية لقدر كبير من الفن المعاصر ، وربما لأنه يوفر هذا النوع من البدلاء فقد أثبت «فن الذعر» أنه أكثر من موضوعة أو صرعة عابرة . وكان هذا الفن مسؤولاً عن معظم صور الستينيات التى تدق الناقوس والتى تصور جثة قتيل أو جثة ممزقة ترقد على أريكة من العصر الفيكتورى مثل عمل بروس كونر «الأريكة» فى عام ١٩٦٣ ، أو عمل بول ثيك «موت هيبز» أو التابلوهات المختلفة من إنتاج الإنجليزى كولين سيلف ، وهناك عمل آخر يميز من هذا النوع هو صورة بعنوان «ضحية الأسلحة النووية» ويصور جثة أيضاً .

وظهر فى أوروبا ما يعادل الدادية الجديدة فى أمريكا وأطلق على النوع

الجديد اسم «الواقعية الجديدة» بعد الحركة التى أسسها الناقد الفرنسى بيير روستانى بالإشتراك مع إيف كلين وآخرين . وادعى روستانى أن الواقعية الجديدة تسجل الواقع الاجتماعى دون أى نية للجدل ، وقد نستقرىء معنى ذلك من عمل أرمان الذى كان أحد الملازمين للمجموعة وتتألف أكثر أعمال أرمان تميزاً من تكدس عشوائى من الأشياء ولكنها أشياء من نفس النوع موضوعة فى بلاستيك شفاف ويمكن أن تكون هذه المكلدسات فى لوحات أو ثلاثية الأبعاد . فقد صنع أرمان على سبيل المثال تمثال غير كامل لإمرأة وملأه بالقفازات المطاطية المجعدة .

وهناك فنان آخر جذبه هذا النظام هو كريستو الذى يعرف بتجمعاته من الأشياء المتكتلة الغامضة التى تطرح أحياناً ما يدل على ما بداخلها وأحياناً لا توضح أى شىء .

ولا شك أن الشخصية الرئيسية بين أصحاب المدرسة الدادية الجديدة الأوروبية هو إيفى كلين وهو مثال الفنان الذى اكتسب أهميته مما يفعله - من القيمة الرمزية لسلوكه - أكثر مما فعله من أعمال . ونرى فيه مثال للاتجاه المتزايد نحو شخصية الفنان الذى يكون نفسه حقيقة ويكون الإبداع الكامل .

ولد كلين فى عام ١٩٢٨ وكان عازف جاز وخبيراً فى الجودو (درس الجودو فى اليابان وكتب عنه كتاباً مازال يعتبر مرجعاً حتى الآن) .

وفى لعبة الجودو كل خصمين يعتبران متعاونين ويبدو أن هذه هى الفكرة التى تسيطر على قدر كبير من تفكير كلين فى الفن ولذلك كان لديه الرغبة للبعد عن فكرة الفن . ويقول كلين :

«إن جوهر التصوير هو ذلك الشيء ، الغراء الأثيرى ، هذا المنتج الوسيط الذى يفرزه الفنان بكل كيانه الإبداعى والذى لديه القوة على وضعه وتغليفه وتلقيحه فى شكل تصويرى فى اللوحة» .

وقد بنى كلين طرقاً غير سلفية مختلفة فى إنتاج أعمال فنية إلى جانب إبداع أعمال أحادية الألوان كما ذكرنا ، وقد استخدم على سبيل المثال «قاذف لهب» أو ما تفعله الأمطار بسقوطها على قماش رسم بعد ذلك ، وأطلق على الأعمال التى أنجزها بطريقة أثر العناصر اسم « نظريات نشأة الكون» . وفى هذا السياق تقلب فتيات ملطخة أجسادهن باللون الأزرق أنفسهن على قماش رسم مفروش على الأرض . وقد أقيم هذا المشهد أمام جماهير بينما يقوم عشرون عازفاً يعزف «سيمفونية كلين أحادية اللحن» وهى تعزف لمدة عشر دقائق متواصلة بجملة موسيقية واحدة بالتبادل مع عشر دقائق من الصمت . وتم تسجيل كيفية صناعة هذه «المطبوعات» فى فيلم بعنوان «علبة البشر» . وفى عام ١٩٥٨ أقام كلين معرضاً فى باريس بعنوان «معرض الفراغ» وكانت القاعة باللون الأبيض وتم نقل جميع الأثاث منها ويقف جنود من الحرس الجمهورى على باب القاعة . وحضر ألبرت كاموس المعرض وكتب فى دفتر الزيارات عبارة «كل القوى ، مع الفراغ» وزار المعرض آلاف الزائرين وكان العدد هائلاً حتى اقترب من تمرد أو تظاهرة . ومن أفكار كلين الأخرى أن يعرض للبيع «مناطق الحساسية التصويرية غير المادية» ويدفع الناس الثمن فى شكل ورق شجر ذهبى ، ثم يلقي به الفنان فى نهر «السين» ويقوم المشتري بحرق إيصال الشراء .

وكانت هذه الأعمال تحمل فى طياتها لمحة شعرية معينة وهى خاصية غالباً

ما تغيب عن «الأحداث» الأكثر سخفاً والأطول التى عرضت فى نيويورك .  
وعندما توفى كلين فى عام ١٩٦٢ كان يبدو أنه يقف عند نقطة الالتقاء بين  
عدد من الاتجاهات المختلفة . فهناك الارتباط الواضح مع الداديين  
الأصليين مع فنانين مُعينين معاصرين يقفون على حافة المدرسة الدادية أمثال  
لوشيوفونتانا الذى تطورت تجاربه مع الأعمال أحادية اللون لتصبح بدرجة  
أكبر قماش رسم مشقوق ومألوف . كما أن هناك فى أعمال كلين بقايا عبارة  
عن خيوط من بيرو ما نزوى ، هى خطوط الفرشاة المفردة المتصلة تسير على  
شرائط طويلة من الورق ، وكل هذه بدورها ترتبط بصورة عامة بالاتجاه نحو  
الاختزالية فى النحت . ومن ناحية أخرى يعتبر كلين ، كما هى الحال  
بالنسبة لجونز وراوشنبرج ، أحد الأنبياء المبشرين بفن البوب ، فاستخدامه  
للون واحد وعدم الاختلاف والرتابة يعطيه شيئاً مشتركاً مع أندى وأرول مثلاً  
. ولكنه مجرد شيء مشترك .

فالدادية الجديدة وفن البوب ليسا شيئين متطابقين رغم أن الدادية  
الجديدة تنطوى على فن البوب والفنانون الذين تحدثت عنهم حتى الآن فى  
هذا الفصل ، ليسوا من وجهة نظرى ، ممارسين حقيقيين لفن البوب ، رغم  
أن أعمالهم تندرج فى معارض وتناقش فى الكتب على أنها فن البوب .

فالعوامل التى أدت إلى إيجاد فن البوب لم تكن عالمية بل كان لها علاقة  
وثيقة بالحضارة والثقافة الحضرية فى بريطانيا وأمريكا فى سنوات ما بعد  
الحرب والفنانون الذين كانوا على صلة وثيقة بهذه الثقافة هم فقط الذين  
التقطوا خيوطها وفكرتها وهذا الأسلوب ، من بين جميع الأساليب التى  
ظهرت فيها بعد الحرب . هو الذى تميز بالتوطن المحلى واكتسب اسماً .

وكان من الطبيعي لفن البُوب بعد أن حقق نجاحاً مبدئياً أن يكون له أثره في أماكن أخرى ، فقد تناوله العديد من الفنانين المرتبطين «بالواقعية الجديدة» التي بدأها بيير روستاني . وكان هناك على سبيل المثال أعمال مايكل أنجلو بيستوليتو الفوتوغرافية المثبتة على خلفية من المرايا التي يرى المشاهد فيها انعكاس صورته وبذلك يكتمل التكوين وكذلك الأعمال التي قدمها برودون في تقليد ماهر لأعمال مارشال رايس . فقام برودون بتقليد عمل رايس بعنوان «كيوييد والنفس» في عمل آخر بعنوان «تابلوه بسيط به اثنان» ويظهر فيه كيوييد ممسكاً بقلب من «النيون» بين أصابعه .

كما استخدم فرنسي آخر هو الآن جاكيه الصور الفوتوغرافية بأسلوب يعتبر من بقايا وارول ولختنشتاين . وكان اليابانيون على نفس الدرجة من الاشتياق والتوق لفهم «فن البُوب» ومسأيرته . وقام توميو ميكي «ياباني» بعمل تميز بخصوصية تعادل تقريباً تميز أعمال وارول عندما كرر صور مارلين مونرو . وكان عمل توميو ميكي عبارة عن آذان مصبوبة في الألومنيوم في تكرار معين . غير أنه بفحص هذه الأعمال تكون على وعى بأن الانخراط في البيئة الحضرية ليس فورياً كما يبدو في حالة الفنانين الأمريكيين والبريطانيين أصحاب مدرسة «فن البوب» .

ويبدو الآن أن هناك اتفاق عام على أن «فن البُوب» في أضيق وأقل تعريف له قد بدأ في إنجلترا ونشأ عن سلسلة من المجادلات عقدت في معهد الفنون المعاصرة في لندن على أيدي مجموعة أطلقت على نفسها «المجموعة المستقلة» .

وضمت هذه المجموعة فنانين ونقاد ومصممين معماريين من بينهم

إدوارد وباولتسى وإليسون وبيتر سمثون وريتشارد<sup>(٣٨)</sup> هاميلتون وبيتر رينيه بانهام ولورانس ألوى<sup>(٣٩)</sup> وقد انبهرت هذه المجموعة بالثقافة الشعبية الحضرية وخاصة ببرامجها في أمريكا ، وكان هذا في جزء منه تأثير مؤجل للحرب عندما بدت أمريكا بالنسبة لإنجلترا بلد الغنى والثروة . أو «الدور ادو» في كل شيء من النايلون إلى السيارات ، وفي جزء آخر كانت رد فعل للرومانسية الرصينة ومناخ المساعي العليا الذى ساد في الفن الإنجليزى خلال فترة الأربعينيات .

وكانت المجموعة مسؤولة عن إقامة معرض في قاعة وايتشابل الفنية في عام ١٩٦٥ وأطلق عليه «هذا هو الغد» الذى كان مصمماً في ١٢ قسماً ليجذب المشاهد إلى سلسلة من البيئات . ويشير ماريو أمايا إلى أن الجانب الببئى ربما يكون حمل شيئاً لمعرض ريتشارد باكل بعنوان «دياليف باليه» الذى أقيم في لندن في عام ١٩٥٤ والذى اتخذ من الموضوع المسرحى ذريعة لإيجاد عرض مسرحى ذكى . ومن وجهة نظر مستقبلية ، من المحتمل أن يكون الجزء الأهم في ذلك المعرض «هذا هو الغد» هو عرض أقيم في المدخل لريتشارد هاميلتون وكان عبارة عن صورة من اللصقات بعنوان «ما الذى

---

(٣٨) ريتشارد هاميلتون Hamilton (١٩٢٢) فنان بريطانى وقد أثر في الفن البريطانى في الخمسينيات والستينيات تأثيراً ملحوظاً . ويعد هاميلتون من أولئك الذين حركوا حركة «البوب» العالمية . وهو أستاذ وناقد في نفس الوقت . وقد حاز هاميلتون على جائزة الأسد الذهبى الكبرى . وهى أعلى جائزة يمنحها بيتالى فينسيا سنة ١٩٩٣ .

(٣٩) لورانس ألوى Alloway (الناقد البريطانى المرموق ، وهو الذى صك اسم «البوب آرت» في لندن في منتصف الخمسينيات وكان معه المجموعة التى أطلقت على نفسها اسم «المجموعة المستقلة» والتي ضمت باولتسى ، وهاملتون . لقد انطلق اتجاه البوب أساساً من إنجلترا ذاتها إلى العالم ، وربما كان يجري في نفس الوقت ولادة هذا الاتجاه في الولايات المتحدة . المرجع

يجعل منازل اليوم مختلفة وجذابة هكذا؟» وتحتوى الصورة على رجل ذو عضلات قوية أخذت من مجلة طيبة وعارضة رقصات جنسية ترتدى حالة صديرية ساقطة . ويحمل الرجل القوي «مصاصة» هائلة الحجم كتب عليها «pop» بالحروف الكبيرة وقد تم إبداع وخلق العديد من تقاليد فن البوب بما فى ذلك استخدام صورة مستعارة من خلال هذا العمل .

وقد عرف هاميلتون بالفعل ما يجب أن يكون عليه الفن الحديث حقيقة وقد قال فى عام ١٩٥٧ أن النوعيات التى كان يبحث عنها والصفات التى يريدتها هى الشعبية والذكاء والجنس والفخامة وإمكانية الاستغلال والتلاعب بالأدوات . وينبغى أن تكون هذه الأشياء قليلة التكلفة تنتج على نطاق واسع وشابة وتمثل عمل تجارى كبير . كانت هذه هى الصفات التى سعى وراءها فنانون فن البوب البريطانيين فى الستينيات وعبدوها .

ولكن مازال من الصعب إثبات أن فن البوب قد نبع مباشرة من أنشطة «المجموعة المستقلة» والأولوية التى حازها هاميلتون الذى يعتبر الوحيد بين المجموعة التى ضمتها «المجموعة المستقلة» الذى يمكن إدراجه ضمن أصحاب مدرسة «فن البوب» وعلاوة على ذلك هناك حقيقة مفادها أنه كان يعمل ببطء شديد وأنه فى تلك الفترة عرض القليل من أعماله فى إنجلترا .

وكان هناك فنانان آخران فى بريطانيا يمكن تصنيفهما على أنها مثلا فترة انتقالية وحدث أن كلا منهما من بين الفنانين المهمين الذين أفرزتهم بريطانيا فى السنوات الأخيرة وكانا كلاهما دارسين فى الكلية الملكية للفنون .

فى منتصف الخمسينيات وهما بيتر بلاك الذى يضع نفسه بلا تردد فى مصاف «الواقعيين» والآخر هو ريتشارد سميث .

ويمثل عمل بلاك تحولاً نحو تقاليد الفترة السابقة على رافايل في منتصف القرن العشرين . فقد كان مولعاً بالماضى ولكن ليس بالعبور الوسطى . وكان ما ينظر إليه في الماضى هو الثقافة الشعبية في الثلاثينيات والأربعينيات وهو يختلف عن فناني مدرسة «فن البُوب» في أنه كان دائماً يهتم بأن يكون غير عصرى لدرجة قليلة ، فقد كان منزله يزدحم بالمصقات المليئة بالذكريات القديمة والعاديات البحرية واللعب وكل شىء من هنا وهناك من التحف الصغيرة وينم كل هذا عن شخصية شاعرية جداً .

ويمثل ريتشارد سميث موقفاً على النقيض تماماً من ذلك ، فعندما كان طالباً كان يرسم بأسلوب تشخيصى تأثر بمدرسة «إيستون رود» وفناني «حوض المطبخ» وكان لا يزال في الكلية الملكية للفنون في وقت إقامة معرض «هذا هو الغد» وكان المعرض له تأثير واضح عليه . وفي الفترة من ١٩٠٧ إلى ١٩٥٩ اشترك في استوديو مع بيتر بلاك ولكنه ترك أمريكا في عام ١٩٠٩ وقسم وقته بين إنجلترا والولايات المتحدة منذ ذاك الوقت .

وكانت أعمال سميث الأولى المتميزة قائمة على «التكديس» . وقد تأثر أيضاً بالتصوير الفوتوغرافى الملون وهو النوع الموجود في المجلات مثل مجلة «فوج» . وظلت حساسيته للون بلا تغير عبر تغيرات متتابة في الأسلوب ويصف هو نفسه ألوانه بأنها «حلوة ورقيقة» ويتحدث عن الحاجة إلى إعطاء «إحساس عام بالتزهير والإزهار والنضج واللمعة» ولكن عمله نفسه لم يعكس أى ارتباط ضمنى بفن البُوب . وما فعله سميث هو أن يعبر التجربة في فن البوب لكى يصل إلى موقع يقترب من مواقع الفنانين الأمريكيين المهتمين باللون . وكان تحوله إلى استخدام ألوان الإكريليك في عام ١٩٦٤

خطوة هامة في هذه العملية ولذلك هجر الأشكال التقليدية واتجه إلى قماش الرسم المشدود على إطار ثلاثى الأبعاد وكان تبنيه فيما بعد لأشكال قام بينائها مثل الطيارة الورقية .

ولأن سميث قد نجح في بناء نفسه كفنان في نيويورك فقد كان يعنى الكثير لزملائه في إنجلترا كمشال وكثاير، وعندما عاد إلى إنجلترا في عام ١٩٦١ جاء ومعه معلومات أصلية عن نشاط الفنانين من أمثال جاسبر جونز الذى كان له تأثير على فنانين مثل بيتر فيليبس وديريك بوشيه .

وقد استوعب سميث بالفعل اللامبالاة الأمريكية نحو الحدود التقليدية للشكل والإحساس الأمريكى بالقياس النسبى على سبيل المثال ، وكان التاريخ الرئيسى الحاسم فى فن البوب الإنجليزى هو عام ١٩٦١ ليس لاستئناف سميث لاتصاله بالفنانين الإنجليز ولكن بسبب معرض الفنانين الشبان المعاصرين الذى أقيم فى ذلك العام . الذى ربما قد أعطى أكبر أهمية لأى عرض لطالب أقيم منذ الحرب . وكان السبب فى ذلك هو وجود مجموعة من الفنانين الشبان من الكلية الملكية للفنون أمثال فيلبس وبوشيه وآلن جونز وديفيد هوكنى<sup>(٤٠)</sup> .

فكان يشترك فى العرض معهم الآن طالب أمريكى أكبر قليلاً هو ر . ب

---

(٤٠) ديفيد هوكنى Hockney (١٩٣٧) فنان بريطانى شهير منذ الستينيات . ويذكر أن جمع الفنون بالزمالك قد أقام له فى القاهرة معرضين شخصيين أعوام ١٩٨٨ ، ١٩٩٠ على التوالى .

كيتاج<sup>(٤١)</sup> الذى كان مثل سميث فى أن لديه معلومات أصلية عن الأساليب الفنية الأمريكية ودفع الفكر الجديد بالتصور الشعبى بين زملائه الدارسين .

ومن جوانب ضعف فن البوب البريطانى نجاحه السريع السهل . فقد كانت إنجلترا ، من حيث الفنون المرئية ، فى آخر مراحل حركتها إلى خارج مرحلة العزلة «فى الأدب استمرت العزلة فترة أطول» . فالتلذذ والبحث عن السعادة قد ضربا بجذورهما وبدا أن الفنانين الحدائين يعرضون بالضبط السعادة والفجاجة والمتعة من خلال الفن مما يلائم روح العصر ولكن الفنانين الحدائين أصحاب الموهبة كانوا قلة قليلة ولم يلق أشبال الفن الحديث أى منافسة .

واتضح بعد قليل أن الفنانين الذين كونوا مجموعة بعد عروضهم الأولى الباهرة فى معرض الفنانين الشباب كانوا مختلفين تماماً من حيث الحالة المزاجية . فكان فيليبس أكثر المهتمين بشكل حقيقى بالصورة الشعبية ولكنه استخدمها بأسلوب صلب ودوجماتيكي بشكل ممل ، ووقع بوشيه تحت تأثير ريتشارد سميث وجنح عن الصورة التشخيصية فى اتجاه «الفن البصرى» . وكان هوكنى وجونز أكثر فجائية وشخصية بالمقارنة بالآخرين وكان هوكنى فناناً حقق تطوراً مثيراً ولكنه متعرجاً فقد بدأ كتابغة مبكرة فى الفن البريطانى وكان أسلوب حياته شهيراً بها له من شعر صبغه ليبدو أشقر ونظارات مستديرة تشبه عيون البومة وسترة ذهبية لامعة ساهمت فى تشكيل شخصية جذبت حتى هؤلاء الذين لا يهتمون بالفن وهكذا يكون جزءاً من

---

(٤١) ر . ب . كيتاج kitaj (١٩٣٢) فنان أمريكى معروف . ويذكر أن كيتاج قد حاز على جائزة الأسد الذهبى لبيئالى فينسيا سنة ١٩٩٥ .

تطور عام فى الثقافة البريطانية رمزت إليه شهرة «الخفافس» أو البيتلز الفجائية الهائلة . ولكنه كان من الواضح أن هوكنى يتمتع بالموهبة ففى أعماله الأولى تبنى أسلوباً كاريكاتيرياً يشبه الأسلوب «شبه الساذج» الذى يحمل كثيراً من سمات رسم الأطفال .

وكانت هذه الأعمال الأولى تتميز بسخرية متنامية مبهجة ومن الأعمال المميزة لهوكنى فى ذاك الوقت هو ما يوجد فى مطبوعاته وكان عنوانه «التقدم الهائل» الذى يسجل إبداعاته بعالم أمريكا الذى يحلم به حيث زار أمريكا لأول مرة فى عام ١٩٦١ وتعكس هذه الأعمال مواقف غامضة للغاية . وكان التعليق عليها دائماً حاداً ، مثل «مشهد المصح العقلى» الذى يوضح مجموعة من الآليات يحكمها راديو ترانزيستور للجيب أصبح جزءاً من تشريحها وتكوينها ولكن الإحساس العام بالسلسلة هو إحساس بالمتعة الخالصة . وقد استنفذ هوكنى جزءاً كبيراً من وقته فى أمريكا منذ ذلك الحين وكان يجب كاليفورنيا الجنوبية بصفة خاصة . وبعد قليل تهدد الوضع الهش الأعمال الأولى فأصبحت رسومات هوكنى جافة وتزايد طغيان الرغبة فى أن تصبح واقعية وأصبحت بعد رسومات الفترة الوسطى من حياته الفنية التى تصور مشاهد طبيعية فى كاليفورنيا كلاسيكية بالفعل وقارنها النقاد الأمريكيون بأعمال إدوارد هوبر وكانت هناك أعمال أخرى غير منسقة لدرجة الغباء وفى النهاية عثر هوكنى على الواقعية وبعد ذلك أنتج سلسلة من تأويلات الفن الحديث الكلاسيكى ووجه عناية خاصة إلى بيكاسو وفى الوقت نفسه زاد اهتمامه بالتصوير الفوتوغرافى الذى يبدو فى حالته تحولاً عن التصوير الزيتى .

ويشبه آلن جونز ، زميله هوكنى ، فكانت أعماله الأولى أخاذة ومثيرة لأنها عكست نسمة استمتاع وسعادة لا تخلو من روح الدعابة . وهو يبدو أكثر الفنانين فناً من بين فنانى «فن البوب» البريطانيين حيث أنه تعلم الكثير من ماتيس فيما يتعلق باللون، كما أنه يحمل شيئاً أيضاً للغموض والإبهام عند روبرت ديلوناي ويعتبر جونز فناناً أقل روائية من هوكنى فهو يهتم بالتفاصيل التشريحية والتحويلات والغموض البصرى وتبدو الصور الخنثوية التى تختلط فيها النساء بالرجال وتذوب على نفس القماش من السمات المميزة لأعماله . وقد أثبت جونز أن لديه خيال أنيق وشديد البراعة مع قماش الرسم المشكل على أشكال معينة أمثال سلسلة «ميداليات الزواج» التى رسمها فى عام ١٩٦٣ وتتكون من قماش رسم رأسى طويل مثبت به قطع قماش ثمانية الشكل .

ويشبه جونز هوكنى فى أنه أقل سعادة - فى تأثير أعماله - لأنه يبدو أن لديه مشكلات فى تعميق وتطوير عمله الذى يميل إلى الصلابة المتزايدة وارتقاء النغمة الحادة ، فقد ترك اللون تقاليد «الفن الجميل» المريح الذى تميزت به المدرسة الوحشية (Fauves) وهذا يوضح الض للمضمون والمحتوى ويصمم الفنان على أن مضمون موضوع عمله يأتى دائماً فى المرتبة الثانية من اهتمامه ولكن الوعى يزداد ببساطته التى يبدو أنه تبنائها دون أى غرض مبدئى فى وجدانه .

ولا يستطيع أحد أن يتهم ر. ب بأن عمله يفتقر إلى التعقيد، فينبغى أن ينطبق تعبير «الشعبى» على أعماله وكيحتاج فنان خنثوى وأفضل مقارنة بين

أعماله وغيرها هي مقارنته بالأدب فنجد أن أعماله تشبه الأناشيد الخاصة بإيزرا باوند<sup>(٤٢)</sup> ونجد فيها نماذج كثيفة من التخيلات والتصورات الانتقائية وغالباً ما يطلب الرسام أن يحاور المشاهد ويباريه في تجربته . والكتيب الخاص بأحد معارض كيتاج التي لا تعقد بانتظام يحمل الكثير من الحواشي المكدسة في محاولة لتفسير تعقد مصادر أعماله من مواد . وغالباً ما تكون هذه المصادر هي صحيفة معهد واربورج «جورنال أوف واربورج إنستيتوت» وليس مسلسل كوميدى مثلاً ، فينبغى أن يكون مدخل المرء إلى أعمال كيتاج مدخلاً عقلياً فهو رسام مخلص ودؤوب وممتاز ويميل إلى استخدام ألوان جافة . ولأن أعماله الفنية تقترب كثيراً من الشكل الأدبى ، تبدو غالباً مطبوعاته «الفنية» أكثر نجاحاً من رسوماته بالألوان الزيتية وكان القدر الكبير من إنتاجه الأخير عبارة عن حفر ، غالباً ما يطبع بطريقة «سيلك - سكرين» وهو يستخدم هذه الوسيلة ببراعة هائلة .

وهناك فنان أو فنانين اثنين آخرين في بريطانيا ربطهما النقد أيضاً بالحركة الشعبية رغم أنها يقعان على مسافة قليلة من بقية فنانى هذه الحركة ، أولهما أنطونى دونالدش الذى يستخدم تصورات فن البوب مثل فتيات عاريات أو شبه عاريات كمكون لصوره التى تقترب من الرسم التجريدى من أسلوب «الحافة الصلبة» أكثر منها مندرجة تحت اسم «فن البوب الجهاهبرى» ، وسبب ذلك أن الفتيات غالباً ما يكن ليس أكثر من خيال مظلل «سلويت»

---

(٤٢) إيزرا باوند Pound شاعر عالمى ويرجع إليه تسمية مدرسة «الفورتيسم» Vorticism التى نهضت فى إنجلترا كرد فعل للتعبية سنة ١٩١٣ . . . وقد جرت محاولة أخرى لإحيائها من عدد من الفنانين سنة ١٩٢٠ تحت اسم أكس X .

وتأخذ هذه الخيالات المظلمة مكانها بين الأشكال في التكوين وإذا حذفنا الفتيات تبقى تأثيرات الصورة كما هي .

أما الثانى فهو باتريك كولفيلد الذى يصغر قليلاً من حيث السن عن أعضاء آخرين فى جيل فن البوب .

وقد تخرج كولفيلد من الكلية الملكية الفنية عام ١٩٦٣ وأفضل وصف له هو أنه فنان «إكليشي» أو الأنماط الثابتة أكثر منه متممياً لمدرسة فن البوب، وموضوعه المتميز هو منتجات المحال متعددة الطوائف وهو نوع الصورة الذى يظهر فى المطبوعات الرخيصة أو على الصوانى البلاستيكية أو على العلب ، مما يدعو الهاوى إلى التلوين بالأرقام وكل شىء يستخدمه وكل شكل يصوره يصفه بخط صلب غير متنوع الحواف بحيث يبدو كأنه مطبوع وليس مرسوماً كما أن اللون أيضاً رتيب لا يتغير ويميل كولفيلد إلى استكشاف العلاقة بين الفنون الجميلة والثقافة الجماهيرية وخاصة الطرق المغشوشة للرؤية التى يبدو أن الجماهير تؤيدها وتشجعها وهو على ذلك ملتزم تماماً بالمزاج الشعبى ولكنه فى الوقت نفسه ينتقده بلا رحمة .

وقبل الانتقال لمناقشة أصحاب مدرسة فن البوب الأمريكين الذين يختلفون تماماً فى أشياء عن نظرائهم البريطانيين ، ينبغى أن أقول شيئاً عن مجموعة الفنانين الأستراليين الذين يرتبطون بشكل أكبر ببناء فن البوب أكثر مما يعترف به البعض .

كان نجاح الفن الأسترالى المعاصر عندما عرض فى لندن فى سنوات ما بعد الحرب أحد ظواهر تجارة الفن «الأعمال الفنية» وكان قائد ورأس حربة

هذا النجاح هو سيدنى نولان والصور التى ساهمت فى بناء صيته وشهرته هى سلسلة خصصها لأعمال الأسترالى الخارج على القانون نيد كيلى ، وترجع أعمال «نيد كيلى» الأولى إلى الأربعينيات وهى بذلك سابقة على فن البوب بعدة سنوات .

وقد أنشأ نولان ، الذى كان رساماً تجريدياً ، أسلوباً جديداً من نوع «السادج نايف» كوسيلة لإظهار وطنية أسترالية متقدمة إلى حد ما . كما أن وضع التصوير الأسترالى كنوع من الفن السابق على فن البوب وضع مثير فى السياق الأمريكى وكذلك الإنجليزى لأنه من الواضح أن هناك جرعة ليست قليلة من القومية فى فن البوب الأمريكى ، أو أنه من الواضح أن القومية ساهمت فى نجاحها الفجائى العارم . وقد وجد الأمريكيون فى ذلك انعكاساً حقيقياً للمجتمع الذى يحيط بهم ، كما رأوا فيه أيضاً تأكيداً على تفرد الرؤية الأمريكية وليس من قبيل المبالغة الادعاء بأن فن البوب قد أدى إلى بناء أو إعادة بناء تاريخ الفن الأمريكى بحيث يتسع المجال لفنانين أمثال هوير وحتى إلى أبعد من ذلك لفنانين أمثال فردريك إدوين تشيرشن .

وقد اكتشف هواة جمع الأعمال الفنية وتجارها فنانى البوب الأمريكيين وروجوا لهم . وقد تخلف النقاد والمنظرين طويلاً بعد هؤلاء المتحمسين فى التعامل مع هؤلاء الفنانين . والواقع أن مؤسسة الفن الأمريكى تعتبر إنتصاراً لفن البوب كرفض لنفسه ولإتجاه إختارته لتشجيعه ، وإلى حد ما مازالت تبحث فى هذا ، وقال هارولد روزنبرج المدافع المتحمس عن التعبيرية التجريدية عن الأسلوب الجديد :

«من المؤكد أن فن البوب قد اكتسب حق أن يطلق عليه «حركة» من

خلال عدد من المتلازمات وضغطه واسع الخيال وكمية الجدل التى أثارها ورغم ذلك فإذا كان للتعبيرية التجريدية زخم مستمر بقدر كبير فإن الزخم المائل فى حالة فن البوب ذو قدر يسير لأن اصطناعيته الفطرية مع وجود ميزة السماح بنطاق محدد من الموضوعات لبحثها «أى شئ» من فوط السفرة إلى بطاقات الولائم» نتج عنها رتابة نوعية يمكن أن تثير الاهتمام فى جلبه من هذا النوع ثم تتزوى بين عشية وضحاها ومازالت التعبيرية التجريدية تثقل نفسها من حيث الجودة والأهمية والقدرة على إبداع عمل جديد ، بالإضافة إلى إنتاج مُحْضَرَمِها وشبابها من الفنانين ومازالت هى الطليعة فى ما سيأتى مستقبلاً ؟ إنه سباق خيول . .

والواقع أن فن البوب شكل تحدياً للتعبيرية التجريدية أو بدا الأمر كذلك بثلاث طرق مختلفة هى أن فن البوب كان تشخيصياً بينما التعبيرية التجريدية فى مجملها تجريدية، وكان البوب جديداً وأكثر أمريكية من التعبيرية التجريدية .

وقد اختلف أصحاب مدرسة «فن البوب» الأمريكيون الرواد أمثال جيم داين وأولدنبج و روزنكست ولختنشتاين ووارول بشكل كبير عن بعضهم ، فكان جيم داين وكلايز أولدنبج أقرب إلى «الدادية الجديدة» التى ناقشتها آنفاً ، وتمتع داين بصفة خاصة بسمتين تربطاه بشكل وثيق براوشنبرج وجونز، فقد كان من حيث الجوهر رسام تجميعى أو تركيبى وكان موضوعه عبارة عن متنوعات من الواقع وفى أعماله المتميزة من أشياء جاهزة كان داين يستخدم أداة أو فستان أو حوض غسيل أو دُش أو بعض الأدوات ويثبتها

في قماش الرسم ويخلق بيئة لها باستخدام خطوط فرشاة حرة وغالباً ما تحمل الأشياء التي يمثلها في عمله أسماءها بعناية .

كما جرب أولدنبرج<sup>(٤٣)</sup> في آثار زحزحة الأشياء فكانت هذه الأشياء عنده تتأرجح بين عالمي النحت والتصوير «الرسم» وتراوح هذه الأشياء من أقراص الهامبورجر الكبيرة إلى نناذج ليست صورة طبق الأصل من أحواض الغسيل ومضارب البيض وكانت تتكون غالباً من الفنيل المحشو بألياف حريرية «كابوك» .

وقال أولدنبرج في هذا السياق «إنني أستخدم التقليد الساذج «نايف» ليس لأنني أفتقر إلى الخيال أو أريد أن أقول شيئاً عن عالم الحياة اليومية ، فأنا أقلد : ١ - أشياء . ٢ - أشياء مخلقة ، وعلى سبيل المثال ، علامات ، هي أشياء صنعت دون نية إبداع «فن» وتتضمن بسداجة سحرراً له وظيفة معاصرة . فأنا أحاول أن أحمل هذه الأشياء عبر «أسلوبى الساذج» وهو أسلوب غير إصطناعى والأكثر من ذلك أنني أحملها بكثافة وأسهب في مرجعيتها ولا أحاول أن أبدع «فناً» من خلالها ، ينبغي أن يكون ذلك مفهوماً . فأنا أقلد هذه الأشياء لأننى أريد أن أعود الجمهور على ملاحظة قوة الأشياء ، وهو هدف تعليمي .

---

(٤٣) أولدنبرج Oldenberج فنان أمريكى شهير ، ولد في السويد (١٩٢٩) . ولید واحد من أهم فناني الولايات المتحدة في الستينيات . وقد اشترك مع جماعة «البوب» . وقدم أول تجهيز في الفراغ - Enui ronmental سنة ١٩٦٠ ، وأول هابنتج Happening سنة ١٩٩٢ ، وأيضاً أول بيرفورمانس Performance سنة ١٩٦٢ . ولعله يعد أول رائد لحركة التحولات الحديثة في الفن منذ الستينيات . المراجع .

وعلى ذلك فهو أيضاً «أولدنبرج» يهتم بالواقع مع إضافة عنصر الرمزية الطوطمية» .

ويختلف جيمس روزنكست وروى لختنشتاين عن داين وأولدنبرج لأنها يقبلان إلى حد كبير حدود السطح المستوى، ولأنهما ينتميان إلى مدرسة الشكل . ويبدو الآن أن لختنشتاين هو الذى ارتفع إلى مستوى يفوق الآخرين فهو ليس معادياً لكلمة «فن» كما كان أولدنبرج . وقال على سبيل المثال أن «المفهوم المنظم هو ما يدور حوله الفن برمته» ويضيف أن عملية النظر إلى الصورة ليس له علاقة بأى شكل خارجى تأخذه هذه الصورة بل له علاقة بأسلوب بناء نموذج موحد للرؤية .

وكانت أعمال لختنشتاين الأولى قائمة على مسلسلات كوميدية ، حتى النقط التى تشكل جزءاً من عملية طباعة لون رخيصة قد أعيد إنتاجها بشكل دقيق . وقال هذا الفنان ذات مرة لأحد المشاهدين : «أعتقد أن عملي يختلف عن المسلسلات الكوميدية ، ولكننى لن أطلق عليه تحوُّلاً ، إن ما أقوم به وأفعله هو شكل بينما المسلسل الكوميدى ليس له شكل وهذا يعنى أن أستخدم العالم . والمسلسلات الكوميدية لها شكل ولكن لم يبذل أحد جهوداً لتوحيده بصورة مكثفة ، فالهدف يختلف ، فأنا أريد أن أصور وأنوى التوحيد . وعملي يختلف فعلياً عن المسلسلات الكوميدية فى أن كل علامة هى حقيقة فى مكان مختلف رغم أن الاختلاف يبدو بسيطاً .

وهذه وسيلة لتوحيد سطح الصورة ، والصورة جزء من استراتيجية وهناك هدف يمكن ملاحظته بوضوح فى سلسلة «خطوط للفرشة» وهو الشكل الدقيق المتناسك للعلامات «أسلوب المسلسلات الكوميدية» التى قد

يرسمها فنان التجريدية التعبيرية بضربة واحدة من فرشاته . وتعتبر هذه السلسلة تجربة في «الإزالة» وهى الكلمة التى تظهر غالباً فى معالجة لختنشتاين، وهى أيضاً محاولة تجعل الجمهور يتساءل ويتجادل حول قيمة معالجته .

وهذا يثير مسألة القيم التى طرحها أصحاب مدرسة فن البوب أنفسهم ومن الجوانب المتميزة والمربكة فى فن البوب رغم أنه فن تشخيصى هو أنه يبدو غالباً غير قادر على استغلال الصورة عند ملاحظتها لأول وهلة ، فالصور التى يستخدمها ، لكى تكون قابلة للتنفيذ يجب أن يتم معالجتها بشكل ما . وقال روزنكست فى هذا السياق : «إننى أعالج صورة لوحة الإعلانات كما هى ، فأنا أرسمها كإعادة إنتاج لأشياء أخرى وأحاول الابتعاد عن صورتها الأصلية بأقصى قدر ممكن» . وقد جمع قطع صورة لوحة الإعلانات معاً بطريقة يجعلها تعطى تأثيراً تجريدياً .

وبالمثل فإن صور توم وسلمان العارية تتحول إلى خيالات مظلمة مسطحة تحكمية يختفى منها الحضور البشرى .

ويمكن المقارنة بين روزنكست ولارى ريفرز وأفضل تعريف لهذا الأخير هو أنه «يقرب من فن البوب أو شبيه فنان البوب» .

ويعتبر ريفرز فناناً مغرباً ومثيراً فهو يرسم ويلون بطريقة ترضى معجبيه من الانطباعيين . ويبدو أنه يدين بصفة خاصة لمانيت بقدر كبير، فالصورة التى يتعامل معها أحياناً تذكرنا بفن البوب لأنه يهتم بموضوعات مثل حزم الأمتعة وتصميمات الأوراق النقدية إلى آخره . ولكنه دائماً يهتم بإيجاد

متنوعات فنية على هذه الاهتمامات وليس التقليد، كما أنه مستعد أيضاً لينقل مباشرة من الطبيعة ويعالج بعض هذه الصور كنوع من درس المفردات، فهو يضع أسماء أجزاء الجسم بعناية على الصورة العارية لفتاة ولكن باللغة الفرنسية وليس بالإنجليزية . وهناك لوحات أخرى يقطعها من أجل تجربة معينة ، مثل حادث مرور. والميزة البارزة في كل هذه الأعمال هي نوع من الميل المنظور ، كما لو كان الفنان غير قادر على التركيز على الموضوع الأصلي الحقيقي لفترة طويلة من الزمن .

ويبدى جورج سيجال نفس اللا حول ولا قوة عندما يواجه واقعاً موضوعياً فأعماله النحتية تتكون من خلال نماذج مصبوبة من الموضوعات وليس من خلال عملية النقل التقليدي من نموذج «موديل»، كما لو كان الفنان لا يثق في رؤيته الخاصة للموضوعات .

والمثير للجدل ، والأكثر شهرة أيضاً من بين أصحاب مدرسة فن البوب الأمريكيين هو أندى وارول الذى تخرج أعماله إلى ما وراء الحدود التقليدية للرسم والتلوين، فقد صنع أفلاماً عديدة وكان يدير ملهى ليلياً يدعى «فلت إندرجراوند» وهو يتمتع بنوع من الشهرة التى يحصل عليها ممثل مشهور أو نجم سينمائى وعندما أقيم أول معرض لأعمال وارول فى فيلادلفيا عام ١٩٦٥ كان التزاحم هائلاً لدرجة أنه تعين رفع بعض المعروضات خوفاً عليها من التلف . وكان من الواضح أن الجمهور يريد أن يشاهد الفنان نفسه وليس أعماله . غير أن مواقف وارول تجاه فكرة «الشخصية» غير واضحة ، فقد لقب الممثلين فى أفلامه «بكبّار النجوم» من ناحية ، وأعلن

عن رغبته في أن يكون هو نفسه آلة ، من ناحية أخرى ، لمنتجات صناعية ، وليس أعمالاً فنية .

وقال سامويل أدافر جرين في كتيب تقديم معرض فلادلفيا ، مشيراً إلى وارول :

«إن لغته التصويرية تتكون من نماذج معروفة ، ولم تعرف أى ثقافة سابقة حتى عصرنا هذا العدد الكبير من السلع التى لا تحمل صفة «الشخصية» فهى من إنتاج «الآلة» ولم تمسها يد بشر . ويستخدم فن وارول القوة البصرية وحيوية الرؤية وهى مهارات تحدث لإختبارات الزمن فى عالم الإعلان الذى يعنى أكثر ما يعنى بالغلاف أكثر مما يحتويه هذا الغلاف من الداخل . ويتقبل وارول ، أكثر من أنه يناقش ، عاداتنا الشعبية وأبطالنا الشعبيين ، وبقبوله حتمية وجودهم ، يكونون أكثر سهولة فى التعامل معهم أكثر من معارضتهم . . فنحن نقبل الأسطورة الممجة تفضيلاً للحقيقة وأمانة التجربة الفورية لدرجة أن الأسطورة تصبح مكاناً مشتركاً وفى النهاية خالية من السمات والصفات التى أثارت اهتمامنا فى بادئ الأمر» .

والحقيقة أن وارول يبدو أكثر من بقية أصحاب مدرسة «فن البوب» مهتماً بتحديد رد فعلنا لما هو موجود أمامنا ، فكثير من صوره تتضمن ارتباطات مروعة مثل السيدة جاكين كيندى عقب اغتيال زوجها ، والفنانة مارلين مونرو عقب انتحارها وصور المشبهين من المجرمين وحوادث السيارات والكرسى الكهربائى وجنازات زعماء العصابات والتمرد العنصرى . ويكرر الصور مرات عديدة بتكبير فوتوغرافى ثم يطبعها على القماش بطريقة «سيلك سكرين» والتعديل الوحيد الذى يجريه هو إضافة لون صناعى قاسى

والتكرار واللون هي وسائل الخواء المعنوى والجمالى الذى تم إحداثه عن قصد . ونلاحظ أنانية وارول عندما نشاهد صوره ولكن حتى هذا الشعور نادراً ما يؤثر فينا .

وقال فرانك أوهارا الشاعر والناقد الفنى ذات مرة أن كثيراً من فن البوب هو فى جوهره عملية «وضع» وهو محاولة مقنّعة لاكتشاف إلى أى مدى يتقبل الجمهور بالضبط . وقال لختشتاين<sup>(٤٤)</sup> أيضاً فى حديثه عن بداية فن العامة فى أمريكا «إنه من الصعب أن نجد صورة تحظى بسمعة سيئة بحيث لا يرضى أحد أن يعلقها فكل واحد يعلق أى شيء وكل شيء وينحى وارول<sup>(٤٥)</sup> بهذا الموقف إلى أقصى حدوده ولذلك فإن كثيراً من أعماله تكون من النوع الخاص والأرستقراطى جداً . ويبدو ذلك فى اهتمامه المسيطر بغرفة النوم ، على سبيل المثال ، فقد أخرج فيلماً لرجل نائم ، وليس أى شيء إلا النوم الذى استمر أكثر من ست ساعات .

وقد حظيت البيئة والحدث بأهمية خاصة وجديدة مع ظهور فن البوب وكان هناك عدة أسباب لذلك أحدها أن فن البوب تخصص فى «المعطى» وقد أدى هذا بالفنانين إلى التجريب فى إعادة إنتاج ما هو فى الواقع حرفياً . وتدخل أعمال إدوارد كينهولز فى هذه الفئة ، وكان هناك أيضاً الاهتمام

---

(٤٤) روى لختشتاين Lichtenstein (١٩٢٣) فان أمريكى من رواد «البوب» مثل روزنكويست Ra-senquist (١٩٣٣) ووارول (١٩٢٨ - ١٩٨٧) وتركز أعمال لختشتاين فى استخدامه لعناصر المجتمع الأمريكى الاستهلاكية مثل المامبورجر ، والساندويتش . فى لوحاته التى شغلها عادة بقاوت متجاوزة من التوقيع اللونى .

(٤٥) آندى وارول Warhol (١٩٢٨ - ١٩٨٧) وهو زميل لختشتاين . وقد بدأ فناناً تجارياً بين أعوام ١٩٤٩ - ١٩٦٠ ، إلى أن صار فى الستينيات واحداً من أهم فنانى البوب .

الاستهلاكى الذى وجهه أصحاب مدرسة «فن البوب» إلى ظاهرة الثقافة الشعبية التى ضمنت التجارب المغلفة مثل القاعات المسلية والمعارض الجانبية فى السيرك ، مثل «نفق الحب» ومن أمثلة ذلك «غرفة الحب اللانهائى» التى صنعها يايوى كوساما فى عام ١٩٦٥ / ٦٦ التى تستخدم أسلوب أرض العرض الخالص ذى الفراغ المساحى المذهل ويتم توسيعه باستخدام عدة مرايا .

والأعمال الكلاسيكية التى تصور «الحدث» فى فن البوب مثل «حادث سيارة من إنتاج جيم واين و«أيام المتجر» من إنتاج كلايز أولدنبرج قد حدثت فى بيئات أقامها هؤلاء الفنانون خصيصاً لها وتضمن «الحدث» امتداداً لحساسية الفن ، أو بعبارة أدق «بيئة مكونة من ملصقات» ، تحولت إلى وضع يتألف أيضاً من أصوات ، واستغراق زمنى ، وإيحاءات وأحداث رئيسية وحتى روائع . وظلت جذورها فى استوديو الفنان وليس على المسرح . فلم يحصل المشاهد على مصفوفة الحبكة الدرامية والشخصية بل بدلاً من ذلك حصل على مجموعة أحداث رئيسية كان عليه أن يأخذها على مسؤوليته الخاصة . كان «حادث السيارة» إعادة بناء موضوعية لأحداث رئيسية نتجت عن حادث مرور ويتضمن هذا مقارنة بقطعة بيئية مختلفة تماماً صورها «بوينز»<sup>(٤٦)</sup> كما جاء فى الفصل الأول .

وقد اختلفت الأحداث التى طرحها الأوروبيون عن الأحداث التى

---

(٤٦) جوزيف بويز Beuys (١٩٢١ - ١٩٨٦) فنان ألمانى شهير . كان فنان بورفارانس . ونحات ، ومحاضر ، ومن فنانى مدرسة العناصر المركبة سابقة التجهيز Assemblage . ومؤسس ما يعرف بمنظمة الديمقراطية المباشرة . فضلاً على أنه رسام ، وصاحب تجارب مرموقة فى فن الفيديو .

«صورها» الأمريكيون والتي سبقتهم بعدة وسائل ، فكانت الأحداث الأوروبية أكثر تجريدية وأقل خصوصية من سابقتها . فقد توجهت كثير من طاقاتها إلى استكشاف الأوضاع القصوى . وأحياناً يبدو أن الفنانين الذين شاركوا فيها منخرطون في بحث يائس عن «غير المقبول» أو ما لا يُقبل ، بحث عن سلوك يعيدهم إلى موقف المتمردين وأعداء المجتمع .

وفي الوقت نفسه كان هناك نزعة أقل نحو رؤية هذا النشاط كنوع من الصخب في عالم الفن . فقد قضى الفنان الإنجليزي ستيفارت برسلى عدة ساعات بلا حراك في حوض استحمام مليء بالمياه مع أحشاء حيوانات من أجل تصوير حدث واحد . والأكثر تطرفاً من ذلك هو العمل الذي قامت به مجموعة متنوعة من أعضاء مجموعة فيينا في النمسا ومن بينهم هيرمان نيتش وأوتومويل وجانتر بروس ورودلف شفارتزكولجر ، فكانت غالبية أعمالهم تعبيرات مطلقة العنان من الفانتازيا السارية المأسوسيشيستية<sup>(٤٧)</sup> وقد ادعى نيتشى أنه أخذ على عاتقه ما يبدو سلبياً وغير مستصاغ ومعاكس وقديم من الأعمال والعاطفة وهستيرياً سلوك التضحية حتى يجنبك «أنت» التلطيخ والغوص المخجل في النهايات القصوى .

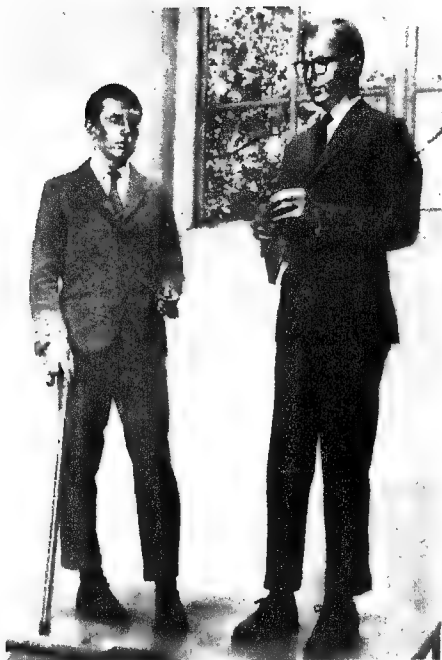
ولم يكن كل ما قدم من أعمال في أوروبا جاداً ، فالفنانان الإنجليزيان جيلبرت<sup>(٤٨)</sup> وجورج قد بنيا شهرتهما بعمل أطلق عليه «تماثيل صداحة» قام

---

(٤٧) «المأسوسيشيستية» صك هذا الوصف الكاتب النمساوى «ليوبولد فوق ساخر ماسوخ» - Sacher-Masoch (١٨٣٦-١٨٩٥) وهي الحصول على متعة اللذة من خلال القسوة والتعذيب ، وتخطيم الذات .

(٤٨) جيلبرت وجورج Gilbert & George أما جيلبرت فهو إيطالي ولد سنة ١٩٤٢ . والثاني بريطاني ولد سنة ١٩٤٣ . وفي عام ١٩٦٩ ابتكر نفسيهما باعتبارهما تماثلان يفتيان . وقد قاما بطلاء جسديهما بإداة مذهبة ولبوا حركة شبيهة بحركة الماريونيت . وهما فنانان يعملان معاً ، ويعرضان معاً . وحاز أسلوبهما على شهرة واسعة قاربت نجوم موسيقى البوب .

فيه الفنانان بالوقوف على قاعدة وقلدا أغنية «تحت الأقواس» التي تتردد في قاعة موسيقية . وكانت الفكرة عبارة عن اهتمام بالأسلوب واستخدامه وقد أفرغ الأسلوب من محتواه وأبعد عن سياقه وتم اختباره ككيان مستقل ومنفصل . وفي النهاية فإن مسألة التقسيم ، أو الافتقار إليه بين المبدع وما يُبدعه قد ظهرت . وقد وصف جلبرت وجورج نفسيهما بأنهما «تمثالان حيان» . وكان هناك أكثر من دلالة على أن كل ما فعلاه كان ينظر إليه على أنه فن .



جلبرت وجورج - نحت غنائی - ۱۹۷۰



## الفصل السادس

### الفن البصرى والفن الحركى « Op<sup>(٤٩)</sup> and Kinetic art »

فعندما جاء « الفن البصرى » عقب فن البوب ، كظاهرة صحفية ، كان هناك إتجاه طبيعى بين الصحفيين فى أن يبحثوا عن أكبر عدد ممكن من أصحاب مدرسة « الفن البصرى » وهكذا كان الانخراط فى هذه الفئة بالنسبة للفنانين الذين يهتمون بالتأثيرات البصرية أمراً هامشياً فى الحقيقة ، وكانت الطريقة التى عرض بها الفن البصرى كشىء ظهر فجأة على الساحة نوع من التشويه بدرجة أكبر ، أكثر مما حدث بالنسبة لفن البوب . والواقع أن الفن البصرى ، مثله كمثلى تجريد « الحافة الصلبة » كانت له جذور عميقة فى تقاليد مدرسة « الباوهاوس » وكان تداعياً لنوع من التجارب التى شجعت عليها مدرسة « الباوهاوس » .

وهذا الاغتيال الصحفى الذى كانت له آثاره على شكل الفن البصرى والفن الحركى نتجت عنه هذه الوسائل فى التعبير الفنى التى انزوت إلى ظلام

---

(٥٢) Op Art مصطلح فى الفن نشأ فى الستينيات لأعمال تجريدية تنحى إلى إشاعة خداع بصرى للناصر البناية المرسومة التى تعبر فوق بعضها باعتبارها ضوء على مساحة الرسم . ومن رواد هذا الاتجاه رابيل . وفاساريللى ، وألبرز .

(\*) أما Kinetic Art فهو مصطلح فى الفن نشأ فى العشرينيات على يدى الفنان المستقبل الإيطالى بونشيونى Boccioni ، وقد تطورت الفكرة فيها بعد على يدى دوشامب Duchamp ، وجابو Gabo . وفى الخمسينيات أخذت أعمال Schoffe تنتج إيماءات ديناميكية حركية فى تماثله مستفيدة من الخداع الضوئى الذى تميزت به مدرسة الـ Op .

مُبهم بعد فترة من النجاح الأولى في البداية ، واستمرت شهرة بعض الأعمال القليلة مثل أعمال الفنانة البريطانية بريدجت رايلي ولكن مع حلول نهاية السبعينيات اعتبر الفن البصرى والفن الحركى قد وصل إلى طريق مسدود على المستوى الجمالى والتاريخى رغم أنه كان هناك اهتمام بتطبيقات الفن على ابتكارات علمية جديدة مثل تكنولوجيا الكمبيوتر « الحاسب الآلى » والصورة المجسمة .

وإذا تتبعنا المصدر الأوحى للفن البصرى فى فترة ما بعد الحرب فلا جدال أن يكون هذا المصدر هو فيكتور فاسارىلى المجرى الأصل الذى ولد عام ١٩٠٨ ودرس فاسارىلى الطب ثم ذهب إلى مدرسة فنية تقليدية وفى عام ١٩٢٩/٢٨ كان يدرس فى أكاديمية موهلى تحت قيادة إلكسندر بورتيك ، خريج الباوهاوس من بودابست . ثم استقر فاسارىلى فى فرنسا وقد صرح فاسارىلى بأن الشخصية الوظيفية للفن التشكيلى قد تكشفت أمامه خلال فترة باوهاوس بودابست .

وقد بدأ فاسارىلى كفنان حفر ثم عاد إلى التصوير اللونى فى عام ١٩٤٣ ، ويعتبر فاسارىلى فناناً غنياً ومركباً ويمكن أن يطلق عليه بسهولة من مدرسة الفن البصرى وليس شيئاً آخر . ويشمل عمله « الكتاب » فى فترة ما بعد الحرب مجموعة كبيرة ومركبة من الأفكار ذات العلاقة وإحدى أهم هذه الأفكار هى فكرة العمل التى ترى الفن باعتباره نشاط عملى وقد جعل ذلك منه عدواً لفكرة التجريد الحر كما قال هو ذاته فى عام ١٩٥٠ :

« لقد أصبح الفنان حراً ويستطيع أى شخص أن يدعى لقب فنان لنفسه أو حتى يدعى أنه عبقرى وأى بقعة لون أو رسم تخطيطى أو حتى خط

تحديد خارجي يدعى صاحبه أنه عمل «فنى» باسم الحسامية الموضوعية .  
ويسود النبض في عالم التكنولوجيا ، حيث يتم تخطيط الأسلوب الفنى المتميز  
الشريف لصالح التكوين الخيالى العشوائى .

ولكن فاساريلى كان على استعداد لأن يذهب أبعد من هؤلاء الذين  
يدينون التجريد الحر من خلال إقتراحه أننا نرى الفنان كمجرد رجل يصنع  
نماذج مقبولة يمكن إعادة إنتاجها عندما يريد ، أى أن قيمة النموذج  
المتقوب لا توجد في ندرة الشيء بل في ندرة النوعية التى يمثلها . فقد شعر  
أن جميع الفنون التشكيلية تكون وحدة وأنه لا حاجة إلى فصلها وتقسيمها إلى  
فئات ثابتة مثل التصوير « اللونى » والنحت والحفر أو حتى فن المعمار .  
وقال في هذا السياق :

« إن عصرنا الذى يتميز بالجور على الأساليب الفنية والسرعة وعلومه  
الجديدة ونظرياته واكتشافاته ومواده الجديدة ، يفرض قانونه علينا .  
فالفن التجريدى ، الذى يتخذ مفهوماً جديداً الآن ، يختلف عن  
منهجه ، مازال يرتبط بالعالم السابق ، يرتبط بالفن القديم ، بأسلوب  
فنى شائع وتمثيل شكلى يشده إلى الوراء ويلقى بظلال الغموض على  
فتوحاته » .

وينظر المرء إلى هذا التعليق باحترام ، لكنه ينبغى القول أن فاساريلى كان  
من عدة نواح فناً منقسماً بطريقة تدعو للفضول ، حيث كان أقل من حيث  
الابتكار عما هو عليه من حيث خصوبة أفكاره الجديدة ومفاهيمه فكانت  
أعماله التجريدية - غير المركبة - على سبيل المثال ما تدين بالشيء الكثير  
لعمل أوجست هيرين قبل أربعين عاماً . وقد اعترف فاساريلى أنه

ينتمى جزئياً إلى مفردات هيرين في اللون والشكل «الأشكال وعلاقتها باللون ولكن بدون مرجعية طبيعية تستخدم كوحدة في تجمعات أكثر تعقيداً». وقد ادعى أنه يستخدم مفرداته بطرق جديدة تحرر نفسها من وسائل هيرين التي مازالت تقليدية من حيث التكوين ولكن الاختلاف لم يكن مذهلاً كما كان يحاول أن يجعلنا نفترض ذلك . وعلى ذلك كان من الطبيعي أن يركز اهتمامه على استكشافه للآثار الحركية ، وهى مصدر معظم الأشياء الأصلية التى أنتجها .

وقد كانت « الحركية » ذات أهمية بالنسبة لفاساريلى لسببين أحدهما سبب شخصى وهو كما قال لنا « إن فكرة الحركة قد استحوذت على منذ طفولتى » والسبب الثانى هو الفكرة الأكثر عمومية أن الصورة التى تعيش بواسطة الآثار البصرية توجد جوهرياً فى العين والعقل من المشاهد وليس فقط على الحائط ، فهى تكتمل ذاتياً فقط عند النظر إليها .

وقد بدأت بالفعل فى استخدام مصطلحات مثل « الفن الحركى » و « الفن البصرى » بالتبادل ، والواقع أن الأول بالنسبة لى يبدو مصطلحاً أفضل ، فالفن الحركى يمكن أن يغطى كثيراً من فئات الأشياء » .

وقبل كل شئ ، هناك أعمال فنية تبدو متحركة أو متغيرة ، رغم أنها فى الحقيقة أستاتيكية « ساكنة » وقد تكون هذه الأعمال من بُعدين أو ثلاثة أبعاد ، فقد اهتم فاساريلى على سبيل المثال بالصور « الزيتية » والأعمال التى تتألف من مستويات منفصلة وبالشاشات والأشياء ذات الأبعاد الثلاثة وتعتمد الأعمال الأستاتيكية « الساكنة » فى حركيتها على عمل الضوء وعلى ظاهرة بصرية معروفة جيداً ، مثل اتجاه العين لتكوين صور بُعدية عندما

تواجه تناقضات شديدة السطوع من الأبيض والأسود أو تجاور بعض الدرجات اللونية .

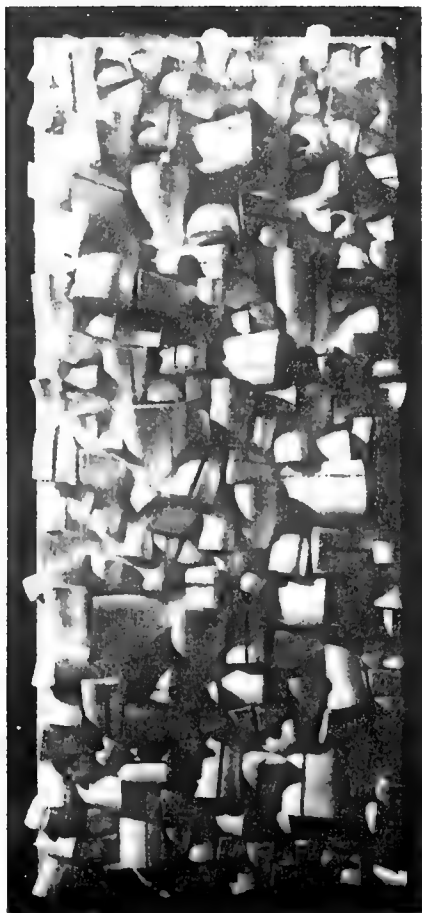
والشيء الثانى أن هناك أشياء تتحرك بصورة عشوائية دون قوة ميكانيكية مثل متحركات ألكسندر كالور . وثالثاً هناك الأعمال التى تتحرك ميكانيكياً والتى تستخدم الأضواء والمغناطيس الكهربى أو حتى الماء والحاجة إلى الدقة فى الأعمال من الفئة الأولى وكون الأعمال من الفئة الثانية والثالثة هى فى الحقيقة آلات ، رغم أنها من نوع بسيط ، تعطى الفن الحركى مبالغة ميكانيكية . فهو يبدو أنه يقف على حدود فن يتم إنتاجه فعلاً باستخدام الآلات وليس بواسطة البشر ، ورغم ذلك فإن هذا إفراط فى التبسيط .

ومن المؤكد أن بريدجت رايل على سبيل المثال التى قد تكون أكثر الفنانين عبقرية فى فئة الفن الحركى الذين أنتجوا أعمال ذات بُعدين ، سوف ترفض الافتراض بأن أعمالها لا تعنى بالتعبير عن المشاعر أو تواصلها . فإن عملها غالباً ما يكون مبرمجاً بشكل معقد ، أى أن الأشكال وعلاقتها ببعضها تؤلف سلسلة رياضية محسوبة مسبقاً ولكن التطورات يتم التوصل إليها بشكل غريزى . وقد عملت السيدة رايل ذات مرة باستخدام الأبيض والأسود فقط ولكنها تحولت الآن إلى مرحلة استخدمت فيها الألوان الصامتة فقد رسمت سلسلة من الصور الملونة المذهلة التى تستكشف الطريقة التى يمكن أن تكون بها لونا واحداً من خلال وسائل بصرية ، حتى تختلط مع بعضها أو الطريقة التى يمكن من خلالها أن يتحرك سطح الصورة بالكامل من الساخن إلى البارد « لونياً » من خلال تطور الدرجات اللونية . ولا يظل السطح صامتاً بل يموج بطاقة عضلية ، على خلاف ما يقوم به المصورون الذين يستخدمون الألوان .

ويمثل المرحلة الثانية من الفن البصرى العمل الذى يوجد به بروز طفيف جداً ويستخدم هذا البعد الإضافى غالباً لإيجاد مستويات لونية تتحرك بتحرك المشاهد من موقعه بالنسبة لها . والأعمال التى تسمى « الألوان الفيزيكية » أو « الألوان العضوية » التى ينتجها الفنان الفنزيلى كارلوس كروز ديزز تتميز بهذه الطبيعة وكذلك أعمال الفنان الإسرائيلى ياكوف عجم . والمبدأ المستخدم يشبه الذى يوجد فى بعض « الصور الخداعية » التى تم إنتاجها فى العصر الفيكتورى حيث تستبدل صورة بأخرى فجأة وفقاً لوجهة النظر التى يتخذها المرء .

وهناك فنان فنزويلى آخر هام هو ج . رسوتو الذى استخدم فى بعض الأحيان آثاراً من نفس هذا النوع . وقد تأثر رسوتو فى الأصل بكل من موندريان ومالفيتش ، فرسم فى مطلع الخمسينيات لوحات صدرت تأثيراتها من تكرار الوحدات التى كانت مرتبة لدرجة أن إيقاع ترتيبها يبدو أهم للعين من أى جزء بمفرده وعلى ذلك كانت الصورة « اللوحة » ، بالدلالة ليست شيئاً كاملاً فى حد ذاته . بل جزءاً مأخوذاً من نسيج كبير لا نهائى كان ينبغى على المشاهد أن يتخيله ثم اهتم رسوتو بتأثيرات « ما بعد الترتيب » بالضبط كما فعل فاساريلى ، فقد رسم نموذجين على قماشين متجاورين ثم رفع واحدة عن الأخرى قليلاً وكان يبدو أنها يختلطان فى فراغ جديد يتأرجح بين مقدمة ونهاية المستويين اللذين يوجد بهما القماش .

ثم بدأ رسوتو فيما بعد سلسلة من التجارب على الشاشات « اللوحات » المخططة التى كان لها لوحات معدنية تظهر فى مقدمتها أو قضبان معدنية أو أسلاك تتدلى حرة طليقة أمام هذه الأرضية المهترئة .



سيرجيو دی کھارجو - نقش پاز پهلوی کبیر - رقم ۷۴ / ۳۴ - ۱۹۶۵

وتميل الاهتزازات ، من الناحية البصرية إلى ابتلاع أو تذويب الأجسام الصلبة البارزة أو المعلقة ، ومع تحريك المشاهد لعينة تنشأ موجة جديدة من النشاط البصرى فى كل لحظة ، وأكثر الأعمال كثافة من أعمال سوتو هى اللوحات الكبيرة من القضبان التى يبدو أنها تذيب جانب الغرفة بالكامل فتطرح جميع ردود فعل المشاهد الغريزية على فراغ مغلق فى محل تساؤل وجدل .

وكانت المجسمات البارزة التى أنتجها الفنان الأرجنتىنى لويجى توما سيلو ذات علاقة بأعمال سوتو ولكنها تستخدم مبدأ يختلف قليلاً ، فقد ربط توماسيلو سلسلة من المكعبات الفارغة بزاوية إلى سطح أبيض والمكعبات نفسها بيضاء من الخارج ولكنها ذات ألوان زاهية من الداخل وترك أحد الأسطح غير المرئية بالنسبة للمشاهد مفتوحاً ، ونتج عن ذلك من خلال الانعكاس آثار ضوء خافت ملون لامع على الأرضية التى ثبتت عليها المكعبات .

أما المجسمات البارزة وأعمال النحت من إنتاج الفنان البرازيلى سيرجو دى كامارجو فتقع على حدود الفن الحركى ولكنها من المؤكد وثيقة الصلة بأعمال توماسيلو . ويستخدم كامارجو وحدات أسطوانية صغيرة موضوعة بزوايا عشوائية بحيث لا يكون المستوى المتكون عند نهاية الأسطوانة مربعاً أبداً بالنسبة للمشاهد حتى يستطيع أن يغطى أسطح عمله وغالباً ما كان هذا العمل باللون الأبيض حتى تلعب كل قطعة دوراً معقداً من الانعكاسات والظلال ، وهنا أيضاً كما هى الحال فى أعمال فنانى أمريكا اللاتينية «الجنوبية» الذين ناقشتهم آنفاً ، يبدو أن هناك رغبة لتذويب أى

شئ صلب ، أى شئ له وزن ، لصالح دور أثيرى للضوء واللون ، فقد أصبحت المسافات والمستويات والأشكال غامضة غير أن العمل يبدو بلا وزن أو طافياً برغم أن له كتلة فيزيقية فى الواقع وقد يظن أن اختصار الوزن ، أو عدمية الوزن ، كجزء من التقليد الحركى يرجع إلى ألكسندر كالدرا الذى كان فناناً ، يبدو خفيف الوزن بكل المقاييس ، إلا أنه تحول إلى عامل مؤثر قوى فى الفن فى عصره . فقد عرض كالدرا متحركاته فى الثلاثينيات وجاءت الفكرة الرئيسية من لعبة مسلية ودقيقة على شكل سيرك صنعها بنفسه ، ولكن المتحركات نفسها ، تبدو وكأنها أخذت عدداً من الأفكار من رسومات ميرو ، بما لها من جوانب ذات ألوان زاهية مثبتة فى أعمدة وأسلاك ، وهذا فرض تؤكد رسومات كالدرا التى تشبه أعمال ميرو فى طبيعتها ولكن كان هناك اختلاف هام بينهما وهو أن ترتيب الأشكال عند ميرو كان دائماً موضعياً حيث تتأرجح إحدى الدعائم الجانبية فى علاقة جديدة مع الأخريات . وإمكانات الشكل بالطبع محكومة بأشياء مثل نقاط التوازن المختلفة وطول الأسلاك ووزن الدعائم الجانبية .

والفجائية المنظمة التى يحدثها هذا النظام هى صفة مميزة للفن الحركى فى ما بعد الحرب إلى أقصى درجة . كما أنتج كالدرا ، إلى جانب المتحركات ، ما أطلق عليه « المنحوتات الثابتة » وهى من أكبر الأعمال التى لا يمكن أن تكون جزءاً من أى أجزاء متحركة على الإطلاق . وهى تحدث ارتباطاً غير متوقع بين أعمال كالدرا والأعمال النحتية التى أنتجها ديفيد سميث وأنطونى كارو اللذين سأناقش أعمالهما فى الفصل الثامن .

وفى الوقت نفسه ظل كالدرا ، حتى فى المتحركات ، أكثر ابتكاراً وإبداعاً

من فنانين ينتجون الأعمال النحتية تستخدم نفس المبادئ كان أحدهم فقط هو جورج ريكى الذى حاكى متحركات كالدرد من خلال قطع أكبر وزناً . وفيما يتعلق باهتمام معظم الناس ، كانت الأشياء التى تتحرك بقوة آلية هى التى تبدو الأحداث والأكثر إبهاراً عندما أصبح الفن الحركى صرعة العصر . والواقع أن الأعمال الفنية التى تحركها آلات لم تكن بالشىء الجديد كما تبدو ، وحتى إذا لم يكن من الضروري مناقشة أشياء مثل نافورات فرساي فإن أعمال النحت التى تتحرك بقوة آلية هى شىء يمكن تتبع أصله إلى العشرينيات على الأقل ، فهو ينحدر من أصول بنائية ودادية . ففى عام ١٩٢٠ صنع نعوم جابو عملاً نحتياً تألف من قضيب إهتزازى مفرد وفى نفس العام صنع دوشامب ومان راي ما يسمى « روتو ريليف » أو المجسم الدوار وهو عبارة عن شريحة زجاجية دائرية تبدو عندما تدور أنها تحدث تصميماً خداعياً . وقد عكس الفن الحركى فيما بعد الحرب هذه الجذور المزدوجة ، وقد حملت أعمال جون تينجلى ذات الحركة الميكانيكية قدراً كبيراً للتكوينات الميكانيكية التى صنعها بيكاييا فى أوج فترة المدرسة الدادية من ١٩١٧ إلى ١٩١٩ فقد كانت رسومات بيكاييا صوراً ساخرة أنيقة للتصميمات والإسكتشات التقليدية للآلات التى قد لا تعمل أبداً وكانت إحداها مخصصة ببراعة لذكرى ليوناردو دافنشى ، وتستطيع الآت « تينجلى » أن تعمل فقط بانضباط ، فهى ترغبى وتزيد ويشك المرء أنها غالباً ما تعمل وتتعلل فى نفس الوقت بما لم يتوقعه صانعها عندما أبدعها أول الأمر ، والواقع أنه أطلق عليها « آلات كاذبة » لأنها تتحرك دون أن تؤدى وظيفة أو أحياناً يكون لها وظيفة تعطى فقط تعليقاً ساخراً .

وقد صنع « تيجلى » آلات تستطيع أن تنتج رسومات تعبيرية تجريدية على سبيل المثال وقد تكون أشهر هذه الإبداعات الآلة التى تدمر نفسها التى صنعها تيجلى لتعرض فى حديقة الأعمال النحتية فى متحف الفن الحديث فى نيويورك فى مارس عام ١٩٦٠ وقد سببت هذه الآلة ضجة شهيرة . أما الفنان اليونانى تاكيس ، فكان يختلف تماماً عن تينجلى رغم أنه كان دائماً مرتبطاً به . فعندما كان تاكيس يسخر من حماقة الآلات حماقة الرجال الذين يتعاملون معها ، كان يحاول استغلال إمكانات تكنولوجيا جديدة .

وبعض هذه الأعمال المثيرة للاهتمام هى التى تستخدم مبادئ المغناطيسية فى « الباليه المغناطيسى » على سبيل المثال علق مغناطيسين على خيطين يتدليان من السقف ويعمل مغناطيس كهربى على قاعدة ويتوقف ذاتياً بإيقاع منتظم فعندما يكون فى حالة عمل يجذب القطب الموجب لأحد المغناطيسين المعلقين ويدفع القطب السالب للمغناطيس الآخر وعندما يكون فى حالة توقف يجذب المغناطيسان إلى كل منهما الآخر، ويستخدم تاكيس مغناطيساً لىبقى إبرة معلقة تنذب فى الهواء . والجديد فى هذه الأعمال هو أنها لا توجد كشكل بل كطاقة غير مادية وليس لوظيفة مثيرة فى حد ذاتها . بل أن تستعرض عمليات الطاقة .

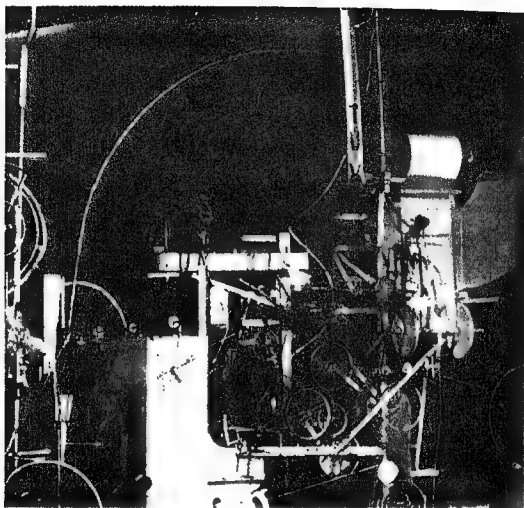
وقد تتضح وجهة النظر بصورة أكبر إذا قارنا عمل تاكيس مع عمل الفنان البلجيكي بول بيرى الذى ينتمى إلى التقاليد السريالية بالتأكيد ، كما ينتمى تينجلى لتقاليد الدادية . فنجد أن الأجزاء فى الآلات التى يصنعها بيرى تختفى عن الأبصار وقد علق أحد النقاد على أن عمل بيرى مثير للغموض عن قصد فإن الآلات التى يستخدمها تعمل داخلياً فى الخفاء ولا

تتحرك بأى شكل شديد التحديد والإيجابية ، فنجد فى أعماله مثلاً مجموعة من الكرات الصغيرة تصطك فى بعضها وتتحرك إلى أعلى فى اهتزازات غير محسوسة بدلاً من أن تتدحرج لأسفل كما نتوقع . وفى عمل آخر نجد حزمة من الإبر أو رقائى تصطك فى بعضها والمبهر فى الأمر هو أن الحركة هى مجرد جزء مما يقوله العمل ، فالأجزاء الأكثر بطئاً لها وجود شكلى يبهنا ويفاجئنا قبل أن نلاحظ أنها فى الواقع تتحرك ، ولا ينطبق ذلك على أى من ابتكارات تاكيس عندما تتوقف عن الحركة .

ومع وجود هذا الولع بالأشياء غير المادية يبدو من الحتمى أن تاكيس قد أجرى تجارب على الضوء فكان عمله الشهير بعنوان « إشارات » هو عبارة عن أضواء ساطعة مثبتة عند نهايات قضبان طويلة مرنة ، وهى وسيلة أخرى للتعبير عن قوة الطاقة التى تحرك العالم .

وكان الضوء بصفة عامة هو الوسط المفضل للعديد من فنانى « الفن الحركى » وتختلف الطريقة التى استخدم بها بشكل كبير من فنان إلى آخر ، فقد استخدم الفنان الألمانى هينز ماك على سبيل المثال الحركة الآلية القائمة على مبدأ « التموج » فى شكل قرص يدور أسفل زجاج شفاف متموج موجاً منتظماً يضىء على السطح ذاته نوعاً من الغموض وليست الحركة ذاتها هى التى تجذب اهتمامنا بقدر ما يجذبه الإرياك البطيء للأشعة الضوئية التى تنعكس علينا فتبدو وكأنها دوامة سائلية ثم تنسكب مرة أخرى .

ومن ناحية أخرى صنع الفنان الأمريكى فرانك مالينا صناديق ضوئية حيث تعرض أنماط ضوئية ملونة متغيرة على شاشة من زجاج معرق « مضلع »



جان تنجلی - تاینن نیویورک - ۱۹۶۰

وكانت النتيجة مجرد امتداد للتجريد الحر ، أى صورة لا تصل إلى مراحلها النهائية أبداً بل تمر باستمرار بعملية التحول .

وكانت الأعمال التى قدمها فنانون أمثال ليليان لين ونيكولاس شوفر مفعمة بدرجة أكبر بالخيال والثورية رغم أن هذين الفنانين يختلفان عن بعضهما اختلافاً الأضداد ، فنجد فى عمل السيدة لين «انعكاسات ضوئية» تجتذب قطرات من سائل تحت سطح شفاف لماندة دوارة وتدور فى اتجاه معاكس لحركة دورانها كرة أو مجموعة كرات شفافة ، ويتأثر السائل المتجمع فى القرص بحركة هذه الأجسام الصلبة ويتحول إلى أنماط شكلية هى بقايا الأشكال التى تكونها برادة الحديد بفعل المغناطيس ونستطيع ملاحظة هذه الأنماط الشكلية عن قرب عندما يضاء العمل بإضاءة ساطعة .

أما شوفر فهو فنان من مدرسة الباروك ويتحرك عمله ويسطع فيصدر حزماً ضوئية وانعكاسات ضوئية ساطعة . وهو يجمع بين حركة قطعة نحتية من الفن الحركى مع الانعكاسات الضوئية التى تزيد من عمق الحركة فى الفراغ ويتحول الحيز الهوائى المحيط بالعمل النحتى إلى كيان غامض ، وفى إحدى المرات ذهب شوفر لأبعد من ذلك بإنتاج عمل يتفاعل مع كثافة الضوء والأصوات وأجرى أيضاً تجارب بالتجمعات الضوئية والحركة والموسيقى فى برج الصوت والضوء الذى بناه فى « ليج » فى عام ١٩٦١ ، وبدا أن عملاً من هذا النوع يترجم تجارب القرن السابع عشر إلى مصطلحات عصرية ونجد أن بعض مشروعات شوفر هى المعادل للأقنعة التى ابتكرها بن جونسون وإينجو جونز لمحكمة ستيوارت .

والواقع أن الفن الحركى فى أوجه يبدو أنه أخذ الاتجاهين عارض كل منهما

الأخر وعضد كل منهما الآخر أيضاً ، كان أحدهما هو تقليد الاستعراض البشري ، فكثير من الفن الحركي كان « فناً استعراضياً » وكانت طموحاته بيئية ، أما الاتجاه الآخر فكان بالبحث العلمى أو شبه العلمى الذى قولته مجموعة دو ريشرش للفنون المرئية التى تكونت فى باريس فى عام ١٩٥٩ كعلامة على الانحراف اتجاه الصرعة السائدة للتجريد المتحرر .

وكان إيفارال ، ابن فاساريل ، عضواً فى هذه الجماعة ولكن العضوين الأكثر شهرة فيها ربما كانا الأرجنتينى خوليو لوبارك الحائز على الجائزة الكبرى فى بينالى البندقية عام ١٩٦٦ والفرنسى فرانسوا مورليه .

ويبدع لوبارك أجهزة تنتمى من ناحية إلى المعمل ومن ناحية أخرى إلى الملامى فهى تجارب على الحركة الآلية ، كما أنها تتناول الحالة النفسية للمشاهد أيضاً . فقد استخدم مرايا وجزيئات مشوهة وكرات تتحرك فى متاهات معقدة وهو فنان اختزلى من حيث أن جميع أعماله ليس فيها شيء ثقيل أو شديد الجدية ، فالمشاهد ليس مدعواً لاستقراء معانى فيما يراه بل فقط يتفاعل معها وبهذا المعنى يكون لوبارك معادلاً لجونز أو كيج فى أمريكا .

وكان مورليه أكثر حدة وأشهر أعماله « الشبكة الكروية » وهى شبكة مكونة من قضبان مثبتة على زوايا قائمة مع بعضها لتشكل بناءً خلويًا له تأثيرات غريبة على الضوء من خلال مناظيره المتعددة . ومن هذا النوع عمل عبارة عن أنابيب فلورسنت على شكل شبكة يبدو أنها تذيب الحائط الواقع من خلفها . ومورليه أيضاً عبارة عن فنان لعمله صلة بالفنانين الاختزاليين فى أمريكا .

وقد وقفت الحصافة البصرية والتفسية للفن الحركى فى مقابل بساطة .  
وحتى فجاجة العديد من الأليات المستخدمة . وجعل بعض الفنانين ،  
وأشهرهم تينجلى من هذه الفجاجة الميكانيكية عنصراً مساهماً فى عملهم ،  
ووصل آخرون قلائل إلى مستويات معقدة تكنولوجياً عن طريق العمل مع  
هياثات صناعية . فقد صنع شوفر برج ليج بالتعاون مع شركة فيليبس ،  
وغالباً ما قلد الفن الحركى التكنولوجيا عن بعد وهناك أسباب تنقسم إلى  
نوعين لذلك ، الأول الموارد المالية المحدودة المتاحة أمام الفنان ، أو بتعبير  
أكثر دقة ، أن الفنان الحركى كان يصنع « قطعة واحدة » فى مجال يعتمد على  
الانتاج بكم كبير ، والثانى هو أن معظم الفنانين الحركيين كان لديهم خلفية  
علمية محدودة .

ومهما كانت أسباب النقص فى التقدم الفنى « التكنيكى » ، ينبغى أن  
نأخذ إدعاءات الفنانين الحركيين بأنهم يتتجون الفن من أجل العصر  
التكنولوجى بنوع من التحفظ . وسوف يكون الأكثر عدلاً أن نقول أن  
الدفعة الفجائية للفن الحركى فى الخمسينيات ومطلع الستينيات تمثل نوعاً  
من الحنين للتكنولوجيا وليس لوجود التكنولوجيا ذاتها ، وكان هناك تطور أو  
تطورين آخرين فى الفنون التى يمكن أن يكون لها علاقة بالحركة رغم أنها لا  
يضيفا إلى نفس الشئ ، أحد هذين التطورين كان الاتجاه نحو مقارنة  
النماذج العلمية والصور المكبرة إلى حجم هائل والمنتجات الجانبية الأخرى  
للبحث العلمى ، بعمل الفنانين المعاصرين ، والادعاء بأن التشابهات  
المتابعة الموجودة تفترض بأن هناك علاقة بين الفنون الحديثة والعلوم  
الجديدة .

والمشكلة هى أن التشابه كان غالباً مع أعمال أصحاب مدرسة التجريدية

المتحررة أكثر منه مع أعمال أى فنان يعلن عن إلتزامه وإنتهائه للعلوم ، وما نراه ليس تأثير العلم على الفن بل تأثير الفنانين على العلماء .

وكانت أكثر الصور هائلة الحجم « المكبرة » جمالاً غالباً بلا معنى من الناحية العلمية وكان سبب التقاطها سبب جمالى . فقد تعلم المصور الفوتوغرافى من الفن النظر إلى موضوعه بأسلوب معين جعل من شكل هذا الموضوع مغزى بالنسبة له ، ومن أوضح سمات تاريخ التصوير الفوتوغرافى ، الإتجاه نحو من يقف وراء آلة التصوير ليتأثر بأى أسلوب تصوير لونه سائد فى ذلك الوقت ولذلك فإن الصور الفوتوغرافية التى التقطها المصورون فيما قبل رافائيل تميل للشبه بلوحات روزيتى أو ميليه .

وكان هناك تطور جديد فى التصوير الفوتوغرافى هو التصوير الفوتوغرافى المجسم باستخدام أشعة الليزر التى تنتج صوراً ثلاثية الأبعاد فى الخلفية أو أحياناً أمام السطح الشفاف أو العاكس الذى تتحول عليه الصورة إلى رموز كودية . ويكتسب سطح التصوير المجسم شكلاً ثلاثى الأبعاد من أى زاوية يتم النظر إليه منها .

والفنانون الذين أجروا تجارب على التصوير المجسم مازالوا يحاولون اكتشاف لغة تصوير مجسم قابلة للإستخدام ، وكانت التصميمات التجريدية بصفة عامة أكثر نجاحاً من الناحية الجمالية من الصور التشخيصية .

وقد تمثل جانب آخر من العلاقة بين الفن والعلم فى « فن الحاسب الآلى » وهى تجارب أجريت لاكتشاف ما يستطيع الحاسب الآلى المبرمج أن ينتجه وما يمكن إقناعه بأن يفعله إذا تم إدخال عناصر عشوائية معينة فى إطار هذه

البرمجة ، ومازال المدى الذى يستطيع أن يبدع فيه الحاسب الآلى فناً محل جدال ويقول أحد الخبراء فى هذا المجال « إن الحاسب الآلى يستخدم كأداة بالنسبة للفنان والمشاهد ، فهو لا يبدع فناً ولكنه يستخدم لمعالجة أفكار وتصورات يمكن أن يطلق عليها اسم « فن » .

ويميل ما ينتجه الحاسب الآلى حالياً ، وخاصة فى مجال الفنون المرئية إلى عدم إثارة الاهتمام ، خلاف ما يحدث فى مجال الموسيقى . غير أن هناك فرصة فى أن الاهتمام بالحاسب الآلى سوف يوسع فى النهاية مجال قدرات المبدع فى مجال الفنون المرئية عن طريق إجباره على التفكير فى وسائل جديدة وتحليل الأفكار بحيث يمكن إدخالها فى الحاسب الآلى ، يقوم الفنان بتنفيذ عملية أكثر قوة فى التفكير ربما مما اعتاد عليه ، ويقوم الحاسب الآلى بمجرد برمجته ، بعمليات طلب منه القيام بها بمنطق لا يجيد أبداً ويمكن أن يطلب منه تمثيل بدائل مختلفة كما يرغب من يستخدمه ويمكن تخزين تحليل المنتج النهائى لاستخدامه فى المستقبل .

ويفتح الحاسب الآلى ، كحالة موفرة للجهد ، مجالاً أرحب وأوسع للعمليات ببساطة لأنه يعمل بتأكيد وسرعة أكبر مما يأمل الفنان أن يفعل بنفسه .

ويمكن بهذا المعنى القول أن الحاسب الآلى يوسع فكرة الحرية التى توجد فى العمل الذى يقوم به فنانون أمثال بولوك ولوى لتشمل المجال الفكرى والفيزيقي ، ولكن إمكاناته الكاملة من غير المحتمل أن تتحقق حتى يستطيع من يشغله أن يعامله كامتداد لعقله ذاته كما تعامل بولوك مع اللون وقماش الرسم والأسمال والفرشاة كإمتداد لجسده ذاته .

## الفصل السابع

### النحت في حالته السابقة

لقد تحدثت حتى الآن قليلاً عن النحت وسبب ذلك أنه كان أقل استجابة لوضع ما بعد الحرب ويرجع ذلك في جزء منه أن الوضع نفسه كان يبدو رافضاً لما يمكن أن يقدمه النحت . فقد كان من الصعب مثلاً على أى فنان أن ينتج عملاً ثلاثى الأبعاد يعادل عملاً لجاكسون بولوك . غير أنه في أوروبا كان هناك عدد من الفنانين البارزين بين النحاتين وكان على رأسهم السويسرى البرتو جياكوميتى والإنجليزى هنرى مور . ومن الأفضل والأكثر راحة أن نتحدث أولاً عن جياكوميتى حيث من الواضح أنه يقف في موقع خاص وحده . فقد بدأ كفنان سيرىالى وبقوة موهبته صنع من نفسه شخصية بارزة في الحركة الفنية في الثلاثينيات فنجد أن أعمالاً من أعماله مثل «القصر في الرابعة صباحاً» و « امرأة مذبوحة » مازالت تستمر قوتها الأصلية من الفن وقد أدى نشاطه الرد فعلى إلى خروجه من زمرة فنانى السيريالية . فلم يحاول أن يعرض أعماله إلا في عام ١٩٤٨ .

ويبدأ المشوار الفنى لجياكوميتى بالفعل في عام ١٩٤٠ عندما توقف عن النقل من نموذج « موديل » فقد ترك هذا الفنان وصفاً لذلك عندما علق على ما حدث فقال : « ما آثار رعبى أن الأعمال النحتية بدأت تصغر وتصغر

(٥٠) أوب Op Art مصطلح في الفن .

(١) أوب Op Art مصطلح في الفن .



ألبرتو جياكوميتي - رجل يسير - ١٩٦٠



جبرمان ریشیه - الإعصار - ۱۹۴۹/۴۸

وعندما حدث ذلك فقط وأثارت هذه الأبعاد المتماثلة الثورة بداخلي وبدأت بلا كلل مرة ثانية . انتهى الأمر بعد أشهر قلائل ، فقد بدا العمل الكبير بالنسبة لى زائفاً والعمل الصغير لا يمكن التسامح معه أيضاً حتى أصبحت الأعمال صغيرة فى الغالب لدرجة أن ضربة واحدة بالسكين تختفى معها الأعمال ويوارىها التراب .

وكانت ردود أفعال جياكوميتى ترى عند استكشاف الصور المخففة من خلال مجال النحت عندما أصبحت بعض الأفكار الرئيسية لمبدأ الوجودية حقيقة وكان هو على وعى بها ، منذ أن أصبح جياكوميتى وجان بول سارتر صديقين مقربين . وإحدى الطرق فى النظر إلى الوجودية هى أن تراها كإمتداد للسريالية ورفضاً لها فى نفس الوقت . فما كان مشتركاً بين السريالية والوجودية هو التركيز الذى تضعه الأخيرة على الموضوعية ، بينما الاختلاف بينهما يتمثل فى أن الوجودية تركز على الفكرة ، ليس فقط المرتبطة بالواقع ، بل فكرة المسؤولين اتجاه الواقع برغم ما يبدو من عدم سهولة فهم ذلك .

ورغم أن الوجودية ذاتها تمتعت بتأثير عقلانى هائل ، فإن جياكوميتى كان الفنان الوحيد الذى يحاكيها بدقة فى أعماله وكان جياكوميتى معزولاً فى مجال النحت ، كما كانت تماثيله معزولة فى الفراغ . وربما يكون الفنان الذى اقترب منه هى النحاتة الفرنسية جيرمين ريشيه التى كانت النسب فى أعمالها تدبى بشيء ما لأعمال جياكوميتى إلا أنه كان هناك فارق هام بينهما . فقد كانت ريشيه تهتم كثيراً بمشكلة الواقع والمجهود الذى تبذله للحصول على الحقيقة ، كما تفعل عند تمثيل الاستعارات البصرية . فنجد على سبيل المثال



هنري مور - أشكال داخلية وخارجية - ١٩٥٤/٥٣



أرنالو - كرة رقم ١ - ١٩٦٣

في عملها بعنوان « الإعصار » شخصية مذكورة تتحول إلى إعصار يهدد ما حوله ، والشكل يذوب أمام أعيننا ، والحقيقة أن هذا في جوهره عبارة عن تنوع حديث من المجاز الباروكي « نسبة إلى الباروك » .

وتكمن أهمية جياكوميتي في تأثيره على الجماهير وليس في تأثيره على فنانين آخرين ، فقد أبدع في عمل لاحق له أحد النماذج النمطية المعترف بها لما بعد الحرب .

وكان هنري مور ، هو النحات البارز الآخر في فترة ما بعد الحرب مباشرة إلى جانب جياكوميتي . فكان من المدهش أن يوجد هذا الفنان الإنجليزي في هذا الموقع الريادي . فقد كان النحت الإنجليزي ، منذ نهاية العصور الوسطى ضعيفاً ومتقطعاً من حيث تقاليده . وكان جون ملاكسمان الطبقي الجديد ، هو آخر نحّات إنجليزي يحقق شهرة وتأثيراً في الخارج قبل وصول هنري مور . وحتى فلاكسمان قد اكتسب احترام معاصريه في أوروبا من خلال رسوماته « أعماله عن الإلياذة والأوديسة » .

وكان هنري مور شخصية هامة في الفن الإنجليزي منذ الثلاثينيات وخلال هذا العقد كان له علاقة بالحركات الفنية الرئيسية الفاعلة في أوروبا في ذاك الوقت وهي السيريالية والبنائية ، رغم أنه لم يسجل نفسه بالكامل تحت لواء أيّ منهما ولكنه طور أسلوباً شخصياً يستخدم العناصر المأخوذة من كل من الحركتين وأثبت أيضاً تأثيره في الثقافات الأولية « مثل الفن المكسيكي القديم » والتقاليد الرومانسية الإنجليزية . ثم ترسخت الأفكار الرئيسية لعمل هنري مور بعد قليل وتمثل في الشخصيات النسائية المتكئة للخلف والأم والطفل والأشكال الأكثر تجريدية . وهنري مور في جوهره نحّات يهتم



هنري مور - قطعة مفالقة - ١٩٦٤-٦٣

بالتشريح العضوى وبذلك فهو سيرياً أكثر منه بنائى . والفكرتان الرئيسيتان اللتان أثرتا عليه هما « حقيقة المواد » وكشف الإمكانيات الكاملة للشكل النحتى والفكرة الأخيرة هى التى أدت به لاختراق وفهم الأشكال التى استخدمها لاستكشاف أثر وضع شكل ما من داخل شكل آخر . وكان لديه أيضاً شعور مُلح بالاستعارة النحتية وقد علق الناقد الإنجليزى ديفيد سيلفستر على ذلك بقوله :

« إن أشكال مور المتخولة تكشف عن تشابه رائع وغير متوقع بين أشياء غير متباعدة ولكن هذا الكشف يشبه ما فى الحقيقة الأولية . فمجرد ملاحظتها يجعل منها أمراً حتمياً ، وقد لا تفقد ما بها من غموض ولكنها قد تفقد مفاجأتها ، فهى تبدو صحيحة وطبيعية ومعقولة وليست بعيدة عن الواقع أو محل جدال » .

وقد شعر مور عندما هجمت الحرب بالرغبة فى أن يجعل فنه أقرب إلى آمال وطموحات الجماهير النظارة ، مثله فى ذلك كمثل عدد آخر من الحداثيين البريطانيين . وكان من نتيجة ذلك إبداع أعمال مثل « مادونا نورثامبتون » وسلسلة من رسوم الملاجىء ، كمساهمة فى قوة التحمل والاستمرارية لدى سكان لندن تحت القصف . وقد أكدت الأعمال التى أنجزها فى هذه الفترة مكانته ووضعها فى وجدان الجماهير . وقد أقيم معرض لأعماله السابقة فى عام ١٩٤٦ فى متحف الفن الحديث فى نيويورك ، وكان الأول من بين أكثر من مائة معرض له ، الذى يقام فى الخارج . وكان لهذا المعرض انطباع وتأثير عميق . وعندما فاز مور فى عام ١٩٤٨ بالجائزة الكبرى فى بينالى البندقية « فينسيا » تأكدت شهرته الدولية .



باربرا هبورث - شكل مجوف ١٩٥٥ - ( مقتنيات متحف الفن الحديث نيويورك )

واستمر مور ، منذ عام ١٩٤٨ ، في تطوير الأفكار التي استحوذت على اهتمامه في الثلاثينيات وأضاف إليها بعض الأفكار الجديدة مثل أعمال النحت المستوحاة من العظام في شكلها ولكن مشواره الفني فيما بعد كان مثيراً للإحباط إلى حد ما ، فقد تحول من مواد مثل الحجارة والخشب وأبدع أعمالاً أكثر من البرونز ثم تكبير العديد منها بعون مساعديه عن طريق الوسائل التقليدية بينما كانت في الأصل نماذج صغيرة .

والحقيقة أن هذا لا يعكس تحولاً ثورياً في ممارساته السابقة ، بل يعكس تزايد الفرص المتاحة أمامه الآن ، وهي الفرصة لإنتاج أعمال تذكارية جماهيرية كبيرة الحجم بصفة خاصة ولكن في معظم الأحيان بدت هذه الأعمال الأخيرة هشة وغير حساسة بالمقارنة بما أبدعه من قبل .

وكان هناك أيضاً شعور بأن التطور في الحفر في ما بعد الحرب برمته كان يمثل انتقاداً للأشياء التي كان مور يؤيدها وعندما أصبح عمله مألوفاً بدرجة أكبر كان من الطبيعي أن يكون أقل ثورية . فيمكن الآن رؤية الأجسام المتكئة للخلف على أن لها علاقة واضحة بمبيلاتهما في الفن الكلاسيكي مثل الحلقات المعمارية للإلهة بارثينون مثلاً ، والأعمال الموضوعة على القبور من أعمال مايكل أنجلو فهي أعمال أقرب إلى الأجداد منها إلى أي شيء يليها في العصر الزماني ، وحتى أعمال مور الأكثر تجريدية مثل « القطعة المتكئة » الكبيرة التي أنجزها في عام ١٩٦٤/٦٣ ، كانت من نوعية تذكارية قصدها مور ، وهي أحد الأشياء التي عارضها النحاتون الشباب .

وقد سبب الناقد الفني الأمريكي كلمنت جرينبرج عاصفة في عالم الفن الإنجليزى عندما أجرى مقابلة مع الكاتب ، حيث انتقد فيها رغبة مور في

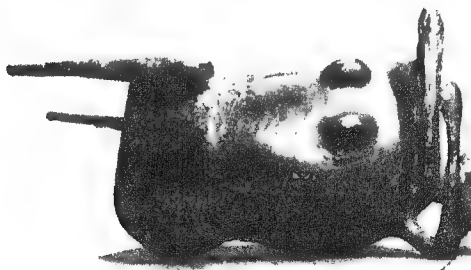
إنتاج « روائع فنية » . وقد لعب مفهوم « الروائع الفنية » دوراً مثيراً للجدل في فن النحت المعاصر لأنه يمثل دلالة على أن المشاهد يتعرض لنوع من المغازلة بشكل ما وعلاوة على ذلك يطلب إليه أن يركز على شخصية الفنان وليس على العمل ذاته .

وكانت بربارة هيبورث هي التي تلى مور من النحاتين الذين اكتسبوا احتراماً من الجيل الأقدم . فقد نبغ فن بربارة هيبورث من نفس المبادئ العقلية والثقافية التي نبغ منها فن هنرى مور واستخدمت بعض الأدوات الشكلية التي استخدمها وخاصة الاختراق والترتيب ولكنها كانت أكثر هدوءاً وتميزت بحرفية فائقة في استخدام الخشب والحجارة وكان من سمات أفضل أعمالها السمو والنقاء اللذين لم يكونا من بين أهداف هنرى مور . وتنتمى هيبورث ، بدرجة أكثر وضوحاً من هنرى مور ، إلى عهد سابق وأفضل نظرائها في العمل يوجدون بين الحداثيين الرواد من النحاتين أمثال آرب وبرانكوزى وهناك صلات ضئيلة بينها وبين النحاتين الأصغر سناً منها .

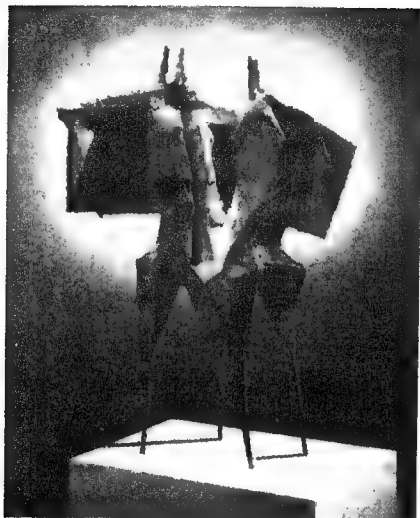
وتؤكد هيبورث تأكيداً مدهشاً على أنه كان هناك إلتجاهين حداثيين وليس واحداً وأنه لم يكن هناك الكثير من الحوار بين الإلتجاهين ، غير أن مور لم يكن معزولاً كعزلة هيبورث أو جياكوميتى ، فكان هناك جيلاً كاملاً وسطياً من النحاتين الذين يدينون بالكثير لتأثير مور وإتجاهه كمثال لهم ومن بينهم فنانون مثل كينيث أرميتاج ولين تشاوبك وريج بوتلر وبرنارد ميدوز ، فقد تمتع هؤلاء الفنانون من خلال الخمسينيات بنجاح ملحوظ ، وكانت أعمالهم تشخيصية بدرجات مختلفة ، ربما كما قال ريج بوتلر لأحد محاوريه ذات



برنارد میدوز - شکل دو ذراعین واقف - ۱۹۶۲



کنیث ارمیتاج - شخص یزقد علی جانبہ - ۱۹۵۹/۵۸



لين شاديك - أشكال مجنونة - ١٩٥٥

مرة، إنه لم يعد من الممكن تصور رجال لهم مكانة الآلهة ، والنساء العاريات التي صورها بوتلر لم يكن بطلات فقد كان لديهن جاذبية جنسية شديدة ومُلحة . وحتى أرميتاج ، عندما تحول من التشخيص إلى أكثر أعضاء المجموعة تجريداً ، أبدع نوعاً من النحت مازال خاضعاً للمقاييس البشرية . وكل هذا يفصل بين المجموعة التي يطلق عليها الآن « النحاتون الكبار » وبين زملائهم من الجيل الأصغر ، ولكن كان هناك اختلاف كبير أيضاً في الأسلوب الفني لأن الفنانين الذين ذكرتهم لتوى ينقلون من نماذج «موديل» وهم يستخدمون الجبس ثم البرونز وإذا ما قارنا أعمالهم بأعمال نحّاتين مثل أنطوني كارو أو فيليب كنج ، وهم ليسوا أصغر كثيراً ، فهم يبدوون من سكان كون آخر . ولكن النحاتين البريطانيين لم يكونوا الوحيديين ، خلال فترة ما بعد الحرب مباشرة ، هم الذين يبحثون عن صيغة توفيقية بين الحداثة وما توقعه الناس تقليدياً من النحت . ففي إيطاليا على سبيل المثال ، كان هناك عدد من النحاتين الذين بذلوا جهوداً مضنية للتصالح مع الماضي الإيطالي وكان من بينهم مارينو ماريني وأمليو جريكو وجياكومو مانتسو . وتعتبر أعمال ماريني البرونزية « راكبو الخيل » وأعمال جريكو « نساء عاريات » صوراً مغرية تبدو ، في النهاية ، فاشلة بسبب ما يكتنفها من اصطناعية . ففي « فرسان » ماريني مثلاً تلاحظ صدى لكل من الفن الأتوري « مكان في إيطاليا » ، كما هي الحال مع جياكوميتي ، ومن لأكبي كرة البولو الذين صورهم الخزافون الصينيون إبان أسرة تانغ . ويبدو جريكو أيضاً ملمحاً إلى النحت الأتوري وخاصة في الفترة المعاصرة من أعماله والواقع أن هذين فنانين متقدمين للغاية لما لهما من بساطة ظاهرة واستقامة وهما يطلبان



مارینو مارینی - حصان و خیال - ۱۹۴۷

من جمهورهما نوعاً من الاستجابة يستدعى ذكريات الفن في عصور سابقة وربما لهذا السبب يأتي التحرر من الوهم سريعاً عقب الاستمتاع عندما تنتظر إلى أعمالهم لأن ما يتم التلميح إليه هو أكثر قوة من النحت الذى هو موضوع التأمل والنظر .

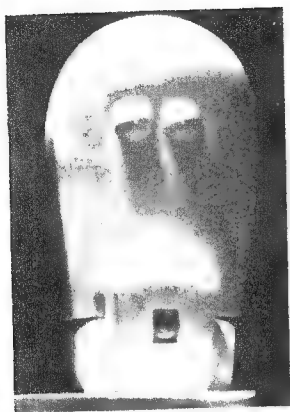
ويعتبر جياكوميتى مانتسو ، بين هؤلاء النحاتين الثلاثة الأكثر إثارة من عدة جوانب ، ففى بعض أعماله مثل « فواكه وخضروات على مقعد » وهو إعادة إنتاج للواقع ، يبدو أنه يتنبأ ببعض أفكار « الفن الشعبى » وفى الأبواب البرونزية التى صنعها لكنيسة سانت بطرس فى روما يحاول أن يلعب الدور التقليدى للنحات الذى يجعل عمله يأتى فى المرتبة الثانية بالنسبة لغرض دينى أو تذكارى ، ولوحات هذه الأبواب تمثل ملحمة مؤثرة من عدة جوانب مثل الأسلوب الفنى فى استخدام النحت البارز المنخفض جداً الذى يستمد شيئاً من أعمال دوناتلو حيث عالج النحات هذا الأمر بحساسية وبراعة فائقتين ، ومن ناحية الصورة ، بإدانتها الشديدة للوحشية والقسوة والظلم تؤدى عامل جذب شعبى بارعاً وحقيقياً . وفى هذه اللوحات يأتى مانتو أكثر قرباً من فنان شعبى حقيقى أكثر من مواطنه ريناتو جوتوسو . وعندما اختار مانتسو فى إحدى اللوحتين أن يصور موت البابا يوحنا الثالث عشر ، نفتتح أنه كان بالفعل يتحرك بدافع حدث معاصر وحاول التواصل مع عواطفه .

والمشكلة أن البراعة الفائقة من حيث الحرفية تركز على الافتقار إلى الابتكار والتجديد ، فهذه الأعمال التى يمكن أن نطلق عليها رسومات كارتونية تسجيلية مقدسة ، هى مجموعة من أفكار آخرين ومستقاه ليس فقط من

دوناتلو بل برتينى ، وليس فقط برتينى ، بل مدارو روسو أيضاً قد ساهموا فيها . فلم يتم استيعاب التلميحَات والاستعارات بالكامل كما استوعب بيكاسو مثلاً إستعاراته التى لا عدد لها . فأشباح الفن الإيطالى العظماء تتقمص عمل مانتسو ولن يتم طردها .

ويتمثل إتجاه أكثر نظرة للأمام وأقل طموحاً فى النحت الإيطالى فيما قدمه أرنالدو بومودورو الذى بدأ حياته العملية كمصمم مسرحى ثم بدأ فى صناعة المجوهرات وأقيم أول معرض نحتى له فى عام ١٩٥٥ . ورغم أن أعماله كانت تنفذ بالحجم الكبير ، كانت تحمل بعض ملامح صانع المجوهرات . فكانت غالباً أسطح معدنية ملساء مفتوحة لتكشف عن دواخل خشبية مليئة بأشكال معقدة . ويعتبر بومودورو فائق المهارَة الحرفية فى التعامل مع المعادن ويكشف عمله دائماً عن عين حريصة على الطبيعة وإمكانيات المادة التى يتعامل معها ولكنه يبدو ، مثل أنطونيو تابييه ، صانع قطع وأشياء فخمة تدغدغ الحواس دون أن تقدم أى نوع من التحدى العقلى .

وينطبق نفس النقد على أندريا كاسيلا فى عمله ذو اللمسات النهائية الرائعة المنفذ على المرمر ، رغم أن كاسيلا يمثل عالين ، فهو يماثل بربرة هيپورث فى أنه نحات يعطينا مواد جميلة ومستخدمة بأسلوب جميل ولكن اهتمامه بالجانب البنائى - حيث أسلوبه فى العمل عبارة عن أجزاء نحتية منفصلة - يتم تركيبها معاً بشكل معقد ، يشير إلى اهتمامات نوع مختلف تماماً من الفن . يتمثل فى التركيبات والتكوينات المعدنية عند شيليدا . التى سأناقشها فى الفصل القادم .



أندريا كاسيلا - العروس البيضاء - ١٩٦٢



بابلو بيكاسو - رأس امرأة - ١٩٥١

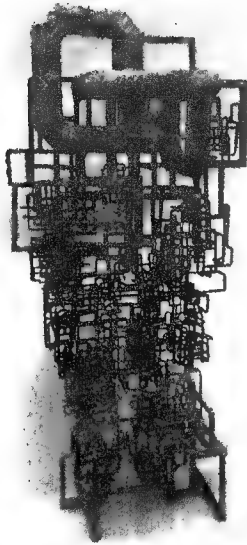
ورغم أن النحت الأمريكى ، كما أشرت فى بداية هذا الفصل ، وجد من الصعوبة بمكان الاستجابة لتحدى التعبيرية التجريدية ، كان هناك عدد من النحاتين فى الولايات المتحدة بذلوا جهداً جهيداً للتعلم من الأسلوب الجديد ومن أهم هؤلاء هو ديفيد سميث الذى خرج عمله بعيداً من نطاق ومواد التعبيرية التجريدية وسوف يكون من المفيد مناقشة ذلك فيما بعد .

وكان إبرام لاسو وهربرت فيرير وتيودور روساك وروبن باكيان من بين الفنانين الآخرين الذين تأثروا بالتعبيرية التجريدية . ويشبه عمل لاسو المفتوح ، الأقرب إلى الخط على المعدن ، ضربات فرشاة فى عمل تعبيرى تجريدى تحول إلى وسط آخر ، أو وسيلة أخرى . وقد أجرى فيرير تجارب على اللحام المباشر ، ربما لأن هذا يبدو أنه وفر معادلاً للتلقائية التى استخدم بها فنان مثل بولوك التلوين . وربما يكون من الأهمية بمكان وجود تحلف زمنى بين ترسيخ الأسلوب الجديد فى التلوين وتأثيره على النحت «ينطبق هذا أيضاً على النحت المستوحى من التكعيبية» . وربما كان فاكيان الأكثر تحملاً ومباشرة من الفنانين الذين ذكرتهم ، قد بدأ فى مرحلة التعبيرية التجريدية الخاصة به فقط فى بداية الستينيات . وتبدو الأشكال التى استخدمها فى ذاك الوقت أيضاً . تحمل شيئاً للطبقات اللونية السحابية الغائمة التى كان يجرى موريس لوى تجاربه عليها .

غير أن هناك فصل واضح جداً بين النحت الذى ناقشته خلال هذا الفصل والنحت الذى سأتناوله فى الفصل القادم وأميل إلى وصف هذين النوعين من النحت كشكلين مختلفين من الفن . فالعمل الذى وصفته من إنتاج فنانين يدخلون ضمن الفئات التقليدية ، فقد حاولوا المشاركة فى الثورة

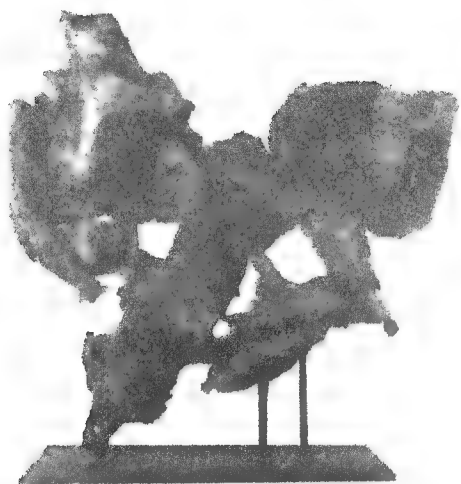


هربرت فریر - تأیید پیرانیسی - ۱۹۶۳/۶۲



إبرام لاسو - كثافات فراغية - ١٩٦٧

الحدائثة ولكنهم كانوا يرتبطون أيضاً بعظماء النحاتين من الماضي ، وقد يبدو ما فعلوه من حيث الصورة والتصور ، غريباً على رجل من عصر النهضة ولكنه سوف يجد أساليبهم الفنية مألوفة . مثل صب المعادن والنحت على الخشب والحجر ، والأكثر من ذلك أن رجلاً من عصر النهضة سوف يتفق إلى حد كبير مع هؤلاء الأنسال الجدد حول موضوع « وظائف » النحت ، فإن عمل تذكاري من أعمال هنرى مور وأحد أعمال جيوفانى دابولونجا هي أشياء تنتمى إلى نفس النظام الفكرى . والكثير من الأشياء التى سأقوم بوصفها الآن تنبع من مبادئ تختلف تماماً ، مبادئ لا يستطيع جيوفانى دابولونجا فهمها .



رویین ناکیان - اولیمیا - ۱۹۶۲ / ۶۰

---

## الفصل الثامن

---

### النحت الجديد

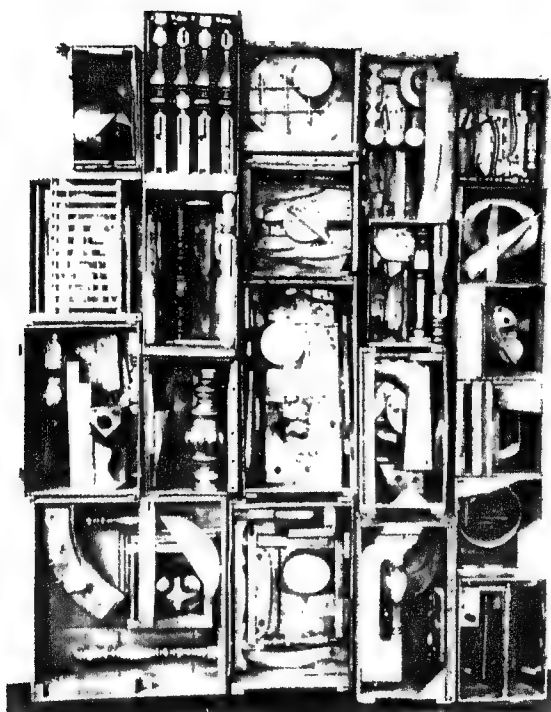
إن تحديد كيفية بداية النحت الجديد أمر صعب ، وهناك تطورات معينة وأفكار معينة تبدو هامة في ضوء مفهوم وتطورات ومتطلبات ما حدث ولكننا لا نستطيع القول أن هذه التطورات قد أدت بصورة حتمية إلى هذا التحول . وترجع بعض هذه التطورات إلى الجزء المبكر من فترة ما بعد الحرب ، وترجع تطورات أخرى إلى ما قبل ذلك . وتعتبر متحركات كالدرا والأعمال النحتية المعدنية المستخدم فيها اللحام من إبداع خوليو جونزاليز أصول هامة للتحول ، كما أن شبكة الأسلاك اللامعة التي أبدعها النحات الأمريكي ريتشارد ليبولد في الأربعينيات قد تنبأت مبكراً بأعماله النحتية التي يبدو أن ليس لها وزن والتي تغلق الفراغ وتحيط به . وتتنبأ عملية إدخال التروس المسننة وأجزاء الآلات الصغيرة التي طبقها النحات البريطاني إدواردو باولتسي على سطح أعماله البرونزية الأولى بالاستخدام الأكثر شجاعة لمكونات جاهزة والتي ستصبح صرعة العصر بعد ذلك بعدة سنوات . وبالطبع كان مفهوم «الأجزاء الجاهزة» من بنات أفكار مارسيل دو شامب حيث نبعت من ذلك فكرة أن النحت قد يأخذ أى شكل من الأشكال . وكان الاهتمام الجديد بفن « التركيب » الذي جاء في أعقاب التعبير



ريتشارد ليولد، رحلة فضائية، ١٩٦٢

التجريدية هو الذى جلب فى طياته الإرهاصات الأولى للنحت الجديد ، وقد ضرب جان دو بوفيه المثال الشخصى الأكثر تعبيراً عن ذلك ، فكان عمله ثلاثى الأبعاد يتضمن شخصيات صنعت من الأسفنج والفحم النباتى وثمار الكرم ، وقد أبدع إيفز كلاين الذى لا يمنعه شىء أعمالاً ثلاثية الأبعاد من الأسفنج المصبوغ باللون الأزرق المثبت فى نهاية عيدان طويلة .

وما تشير إليه إبداعات من هذا النوع كان يبدو الرغبة فى بحث الدور الذى يلعبه لنحت الأكثر تقليدية والأشكال التصويرية ثم فرضها على العالم المحيط . وتبع هذا الاهتمام الإستمرار الواضح « للشىء » السيربالى وهو امتداد إلى الشكل الثلاثى الأبعاد انطلاقاً من « الملصقات » . فقد كانت العنزة المحشوة التى صنعها راوشنبرج ، ووصفناها سالفاً ، شيئاً متوقعاً من خلال أشياء مثل « موضوع شعرى » وهو عمل من إبداع ميرو فى عام ١٩٦٣ أدت إلى البيغاء المحشو والمائدة الثعلب من إبداع براونر فى عام ١٩٣٩ ، الذى يصور رأس وذيل ثعلب محشو ، وحتى من خلال « فنجان الشاي الفرو » من إبداع ميريت أوفنهايم . ولكن استخدامات النحت الأكثر صرامة وتحديداً لفكرة « الملصقات » هى التى كان لها تداعيات كبيرة بالنسبة للمستقبل . فقد بدأت النحاتة الأمريكية لويز نفلسون مثلاً باستخدام أشكال تجريدية ملساء بأسلوب يتشابه مع أسلوب جيبورث ، ثم انتقلت إلى « الملصقات » وهى تركيب أشكال خشبية جاهزة مع بعضها مثل قوائم ظهر مقعد ومقابض أبواب ودعائم سور درج جاءت بها من منازل مهلعة بالإضافة إلى حليات معمارية مصبوبة . ويتم تجميع هذه القطع فى تكوينات وصناديق ، ويتم تجميع الصناديق ذاتها لتكون سطحاً كبيراً أو



لویز نفلسون - مد ملکی ۱۹۶۰-۵

حائط ، والحقيقة أن هذه الأعمال النحتية المعقدة الملونة بلون واحد ، سواء أبيض أو أسود أو ذهبي ، تركز على شيء واضح على أى حال . فقد استخدمت تفلسون نطاقها الواسع من الأشكال الخشبية كمنظومة من الأشكال والعلاقة بينها هى التى تمم الفنانة وليس كل شكل بمعزل عن الآخر.

فإن انتصار العلاقة على الشكل هو من الأفكار التى يتضمنها النحت الجديد . وبرغم أعمال نفلسون وأعمال فنانين آخرين معينين أمثال مارك ديسوفيرو ، كان المعدن وليس الخشب ، هو المادة المفضلة فى الموجة الأولى من إبداعات النحاتين الجدد . وأحد أسباب ذلك هو « مبادئ الخردة » التى كان لها علاقة كبيرة بشعبية أساليب « التكوين » الشعبية بين الرسامين المصورين والنحاتين على حد سواء . و « الخردة » فى المجتمع التكنولوجى غالباً ما تكون قطع آلات محطمة . فقد أبدع جان تشامبرلين أعمال نحتية من أجزاء من سيارات محطمة وإبداع ريتشارد ستانكفيتش أعمالاً من أجزاء من الصلب الخردة وقام بلحامها معاً ، وكانت تلك تعليقات على الثقافة الاستهلاكية .

والفنان الذين ذكرتهم الآن أمريكيون ، أما الأوروبيون فقد كان عملهم يأخذ نفس الخط وخاصة سيزار الذى بلغ مرحلة إبداع « الموجهات المضغوطة » وهى مواد صنعت بمساعدة آلات عملاقة تستخدم فى كبس السيارات القديمة وقطع الخردة المعدنية الأخرى لتتحول إلى بالات فى حجم يسهل التعامل معه .

غير أن ديفيد سميث ، كان أهم من كل هؤلاء ، فهو يحتل موقعاً فى



سيزار - ابن الملك الفرنسي « ولي العهد » ١٩٦١

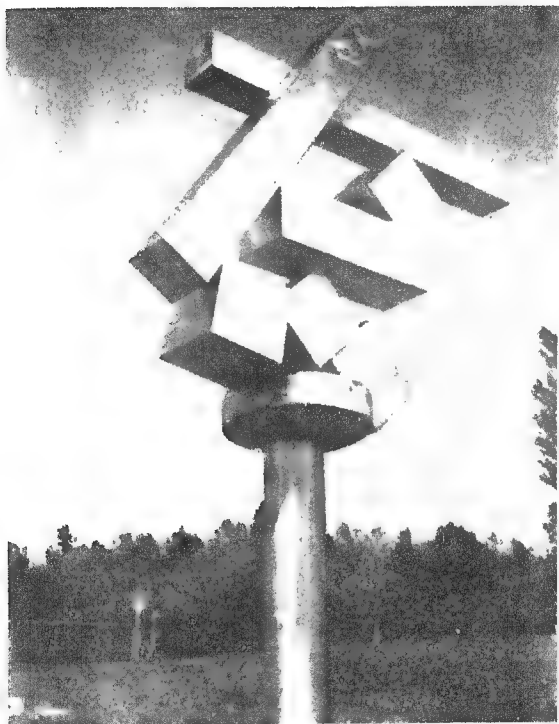


ريشارد ستانكفيتش - راقصة الكابوكي ١٩٥٦

تاريخ النحت في فترة ما بعد الحرب يماثل موقع بولوك في الفن التصويري خلال الفترة ذاتها . والحقيقة أن هناك أسباب تجعلنا ننظر إلى سميث على أنه الشخصية الأكثر أهمية . فقد كان عمل بولوك تأكيداً لحقوق الفرد حيث العالم الداخلى للحلم في مقابل العالم الخارجى للحقيقة ، فكانت أعماله التصويرية ذاتها رفضاً لفكرة الآلية .

ولكن إحدى السمات الأساسية الأصيلة في أعمال سميث هي أنها قد تكون من نتاج الحضارة التكنولوجية المتقدمة شديدة التطور . فقد كان من الغرب الأوسط « أمريكا » ولم يكن فقط يعمل في مصنع سيارات في شبابه ولكنه عاد إلى مجال الصناعات الثقيلة خلال الحرب العالمية الثانية . وتعاذل أهمية هذه الحقائق أهمية فهم أعماله حيث كان متأثراً ببيكاسو وخوليو جونزاليز .

ولد سميث في عام ١٩٠٦ وانتقل إلى نيويورك في العشرينيات وتحول إلى رسام مصور وكان من بين رفاقه في الشباب أرشيل جوركى وويليام دى كوننج . وعندما ترك التصوير واتجه إلى النحت « في مطلع الثلاثينيات » لم يفكر في ذلك على أنه نقطة تحول رئيسية في حياته الفنية ، أو تغيير ثورى في اهتماماته ، فقد قال فيما بعد « إننى لم ألاحظ أبداً أى فصل باستثناء عنصر واحد ، هو البعد » . وقد جال عقله في تلك الفترة بحرية بين ما يفعله الأوروبيون رغم أنه يعلم أن الأغلب من أعمالهم كان مجرد إعادة إنتاج مما هو في الكتب والمجلات ، وقد أشار في هذا السياق بقوله « في الوقت الذى استوحيت حريتى التقنية من صديق بيكاسو ومواطنه جونزاليز ، فقد تأثرت مبادئ الجماليات عندى بدرجة أكبر بالفنان كاندينسكى ومانديريان



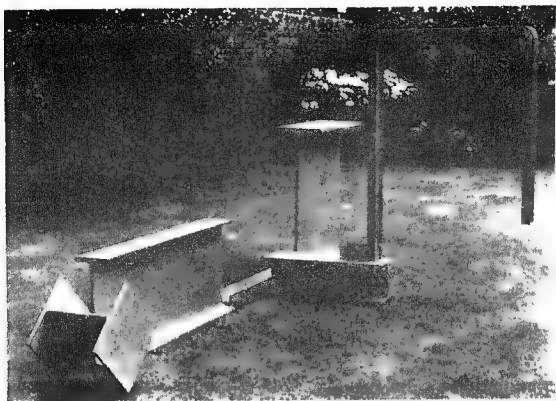
دیفید سمیث - مکعبات ۱۸ - ۱۹۶۴

والتكعيبية » . وحتى في هذه الفترة تميزت أعمال سميث بالأهمية والأصالة ، فقد أبدع في الثلاثينيات أعمالاً نحتية من الصلب والأجزاء الجاهزة أو « ما يعثر عليه » من الأجزاء الصلب التي تقترب بدرجة ملحوظة مما أبدعه ستانكنيتش في فترة لاحقة على ذلك بزمان .

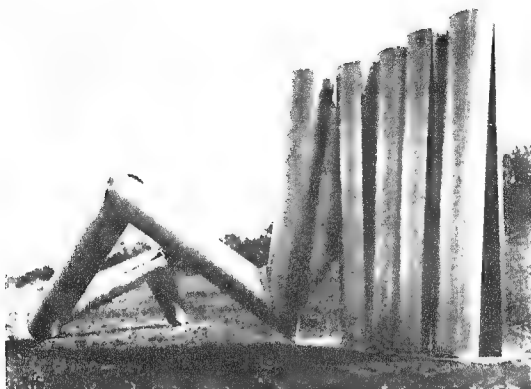
وقد أمدت الأساليب الصناعية سميث بلغة شخصية خاصة به فقال عنه فرانك أوهارا : « أخذ سميث الرؤية من الفنانين الأسبان لتقوده إلى الاستخدام والاستغلال التام لمهاراته الصناعية باعتباره عامل معاون أمريكي وخاصة في الاستغلال الجمالي للصلب وتحويله إلى مجد أكثر من إخفاء عمليته وقدرة تحمله كمادة تستخدم في الصناعات الثقيلة » .

وعندما إنتهت الحرب كان سميث قد اكتسب احترامه بالفعل عندما كان في منتصف مشواره الفني ، وقد اقتنى متحف الفن الحديث عملاً نحتياً له في عام ١٩٤٣ وفي العام التالي استطاع أن يعود ويكرس وقته بالكامل للنحت ، وفي يناير ١٩٤٦ أقيم معرض كبير لأعماله السابقة في قاعات الفنون في نيويورك ، ثم رسخت السنوات التالية سميث كشخصية رئيسية هامة . في بادئ الأمر مر سميث بمرحلة « خطية » حيث كانت أعماله النحتية تشبه الرسم على المعدن ومن الأهمية بمكان أن بعض أعمال هذه المرحلة عنيت بأفكار عن المناظر الطبيعية ، فنجد عملاً شهيراً مثل « نهر هدسون - منظر طبيعي » الذي أبدعه في عام ١٩٥١ يعتبر تقريباً « ضد النحت » من حيث الأهداف والتأثير فقد كان انفتاح هذا العمل وآخرين مثله ، تنبؤاً بالمستقبل وامتداداً له .

وابتعد عمل سميث بدرجة أكبر عن التقليدية في الخمسينيات وأصبح



أنطوني كارو - مرثية لليفيد سميث - ١٩٦٦



إريك هاووزر - عمود فراغ - ١٩٦٨ - ٦٨ / ٧

أكبر حجماً ، فقد كان سميث فناناً مذهلاً في عمله ومكنته الأساليب الفنية التى يستخدمها من العمل بسرعة وحرية هائلتين . فقد تلقى دعوة عام ١٩٦٢ من منظمى مهرجان سبوليتو ليقضى شهراً في إيطاليا ووضعوا تحت أمرته مصنعاً قديماً بمثابة ورشة عمل له فأنتج ٢٦ عملاً نحتياً في غضون ثلاثين يوماً منها عدد كبير من الحجم الكبير . والحقيقة أن هذه السلسلة بكاملها وليس كل قطعة بمفردها ، قد أصبحت الوسيلة المنتقاة التى يعبر بها سميث ، وهى تتمثل في وضع فكرة واحدة في عدة أوضاع وترتيبات حتى يشعر أنها قضت ما هو مطلوب منها . كانت هذه الأفكار تتميز بالأصالة الشديدة ، فإزال سميث في السلسلة الأولى من الأعمال «أجريكولا» و «خزان الرموز» يهتم بالتشخيص وخاصة بالشكل البشرى ثم تحول بعد ذلك إلى أسلوب أكثر تجريدية في السلسلة التى أطلق عليها اسم «زيچ وكوبى» ، وقد تميزت سلسلة «كوبى التكعيب» خاصة بالحركة وعدم الثبات وهو النموذج النمطى لأعمال سميث . وكان سميث فناناً ثورياً من عدة جوانب أولاً ، وقد يكون الأكثر أهمية ، أنه رغم أن أعماله على نطاق الحجم التذكارى خاصة قرب نهاية حياته «توفى في حادث سيارة عام ١٩٦٥» فإنه لم يكن فنان الأعمال التذكارية بالمعنى الضيق ، فقد كان غالباً بتجنب الكتلة العملاقة وكان هناك افتقار إلى الكثافة النحتية مما يجعل العمل يبدو غير منسقاً ، فلم يكن أى من أعمال سميث يلتصق بالعقل كما تفعل أعمال مور وبرانكويزى . فكانت الأشكال التى يستخدمها جاهزة ويبدو ترتيبها مؤقتاً وعندما نرى أحد الأعمال بمعزل عن بقية السلسلة يبدو أقل تأثيراً مما لو نظرنا إلى السلسلة بالكامل أو في تتابع . ويعضد هذا الشعور ورد الفعل حقيقة أن سميث كان أحياناً يلون أعماله أو في أحيان



ادوارد شيليدا - تغيير الفراغ - ١٩٦٣

أخرى يصقلها بلا عناية إضافة إلى اللمعة الفجة للمعدن التى هى مجرد جزء من الطريقة المستخدمة فى عملية التصنيع . فقد مال سميث إلى تجنب «الارتباطات» مثله كمثلى أصحاب مدرسة « ما بعد التجريد » عند الفنان ، وهو يختلف فى ذلك كثيراً عن نحات مثل هنرى مور الذى يبدو راغباً فى استدعاء قوة الطبيعة من صخور ومياه ورياح لتساعده فى مهمته . وكان لكل هذه الإجراءات والتفضيلات تأثيرها على الفنانين الشبان .

وكان النحات الإنجليزى أنطونى كارو هو الوحيد الذى تمتع بما يشبه مكانة سميث فى الستينيات ومطلع السبعينيات . فقد استخدم كارو أيضاً الأجزاء الجاهزة من الصلب وقضبان الكمرات الحديدية والصاج وقطع من الهشيم المعدنى الخشن وقام بتجميعها فى تكوينات لولبية . وقال فى مقابلة مع أندرو فورج فى عام ١٩٦٦ :

« إننى أبدع أعمالى النحتية من « مواد » . من شىء مجهول الاسم . قد يكون رقائق قد أقطع جزء منها . . . إن معظم الأعمال النحتية التى أبدعها تتحدث عن المدى ، وقد تكون حتى عن السيولة والتدفق ، أو شىء من هذا القبيل ، وأعتقد أنه ينبغى أن أمنعها من أن تكون فاقدة لشكلها » .

والحقيقة أن هناك الكثيرين ممن يتفقون على أن كارو هو وريث ديفيد سميث . والعجيب أن هذا الاتفاق ليس لأنه فقط إنجليزى ، بل كان سابقاً من مساعدى هنرى مور « مثل كثير من النحاتين البريطانيين » ولكنه يكون من الخطأ القول أن سميث وكارو كان لهما نفس الاهتمام تماماً ، وأكثر الفروق الواضحة بينهما هى أن عمل كارو كان غالباً يركز على الأفقية مقابل أعمال سميث الأخيرة التى كان معظمها رأسياً .

ويمكن وصف أعمال كارو بأنها تحتوى أو تبتلع الفراغ والأرض من تحتها فتم إلقاء القاعدة وتأخذ كل قطعة حيزاً معيناً من الأرض وتعزل رد فعل المشاهد للفراغ الذى تشغله وتحتله . أما سميث فكان مثل دور ، يفضل أن تعرض أعماله فى الهواء الطلق ، وكان كارو على عكس ذلك يفضل الفراغ المغلق الذى تستطيع القطعة أن تحتله ، وتتفاعل معه وتفعله ، ومعظم أعماله النحتية الأولى ملونة بلون واحد يبدو أنه يختاره غالباً بسبب ما يضيفه من غموض وصفته التى تجعلنا نشعر بعدد من قطعة النحتية الصغيرة ، التى غالباً ما كان يوازنها على حافة مائدة مع بعض الكتلة أسفل مستوى سطح المائدة ، ويكون لها لمعة معدنية بعد انتهائها تستحوذ على الفراغ المحيط فى سلسلة من الانعكاسات المشوهة .

وكان شائعاً بالأخص بين النقاد الأمريكيين أن يقولوا أن هذا العمل تجرىدى كلية من الفن « الإبهائى » ومن المؤكد أن المواد الصلبة قد اكتسبت ليونة بين يدى كارو ولكن العين الإنجليزية تميل لأن تنظر إلى عمل كارو على أنه يبعد عن التشخيصية سواء كان يقصد ذلك أم لا .

وقد تبدو أعمال كارو من بعض الزوايا تشبه أعمال مور فى عملقتها المضفية على هياكلها . وهذه العلاقة مع مور ليست آخر الأسباب التى جعلت كارو يحتل موقعاً رئيسياً فى عالم النحت فى الستينيات ، برغم أنه كان يدين بشدة كل ما يؤيده مور . ومن الأفضل أن نذكر أعمال فنانيين آخرين مثل ديفيد سميث والأعمال النحتية الذى يستوحيا أصحابها بشكل ما مباشرة من سميث ، مثل النحات الألمانى إريك هاوزر ، ومثبات كالدر التى تنبأت برفض كارو للقاعدة التقليدية للعمل ، مثل أعمال النحت من

الحديد المطاوع من أعمال الأسباني إدوارد وشيليدا وهما يتبعان تقاليد جونزاليز ويتوازيان مع بعض تجارب كارو . ولا يقف كارو بمفرده تماماً حتى في تقاليد الفن الإنجليزي « فالتحركات اللولبية » من إبداع كينيث مارتن مثلاً ، حيث يمكن تكوين وتجميع الأجزاء غالباً في أى نظام تقريباً على وصلة مركزية ، تعطى مثلاً أكثر ثورية وتطرفاً على المنهج الصناعى ، بينما معظم أعمال إدواردو باولوتسى تنتمى إلى نفس الفئة التى ينتمى إليها كارو ، رغم أنها متأثرة بالفن الشعبى الذى لم يشعر به كارو أبداً كما يبدو . ولكن لا يقف أى من هؤلاء الفنانين على الخط الفاصل تماماً بحيث يستطيع النظر أمامه وخلفه . كما يبدو لنا كارو .

وعندما نحاول تفسير ذلك نجد أن شيليدا وباولوتسى يعطيان أفضل مثال . وبصفة عامة فإن النحت الأوروبى لم يتقدم فى الاتجاه الذى أخذه الفن البريطانى الأمريكى فى أواخر الستينيات .

فالفارق يشبه ذلك الموجود بين « ما بعد التجريدية » عند الفنان والفن الشعبى عند فاساريل ومن تبعوه . فهؤلاء الفنانون الأوروبيون الذين يبدعون أعمالاً ذات أبعاد ثلاثية ، أو على الأقل هؤلاء الذين كانوا فى طليعة التجريب ، قد اتجهوا غالباً نحو الفن الحركى وتم مناقشة أعمالهم تحت هذا العنوان فى فصل سابق .

غير أن شيليدا ينتمى للتقاليد الأسبانية من حيث الحرفية المهنية فى الحديد المطاوع مثل سميث وكارو تماماً ، فى أساليبها المختلفة التى تنتمى إلى التقاليد الأنجلو أمريكية « الإنجليزية الأمريكية » فى الصناعة الثقيلة . غير أن أفكار شيليدا تشبه أفكار معاصريه الأمريكيين والبريطانيين .

وعندما ننظر إلى عمله نعى أنه ينتمى إلى مدرسة « المادة » المصنوعة يدوياً ،  
التي يرفضونها « الأمريكيون والبريطانيون المعاصرين لشيليدا » . ولكن  
روابطه الفكرية تمتد إليهم من حيث أن حساسيته أقرب إلى الرسامين  
المصورين الأسبان مثل تابيه .

ويعطينا باولوتسى حالة تثير مزيد من الاهتمام ، فهو فنان مر بعدد كبير  
من التحولات فى الأسلوب ، ولكن الخط الواصل بين أعماله يوضح أنه غالباً  
ما كان يهتم بالآلات ، أو بتعبير أكثر دقة بالآلية . وقد تحدثت من قبل عن  
أعماله النحتية التشخيصية التى يدخل فى نسيجها تروس وأجزاء صغيرة  
أخرى من آلات . وفى أعمال تالية أخرى ، استخدم أجزاء معدنية جاهزة  
وقطاعات معدنية ولكن بروح تختلف عن كارو وديفيد سميث . ويختلف  
باولوتسى عن سميث وكارو فى أنه يميل إلى تجميع هذه الأشكال لتكون ما  
يشبه الآلة ، أو على الأقل أشياء تبدو وكأن لها وظيفة ميكانيكية برغم عدم  
وجود أجزاء متحركة .

وقد أبدع باولوتسى أيضاً سلسلة من الأعمال النحتية التى تبدو أنها  
مشتقة من ديكور وتصميم متأثر بالآلات ويرجع إلى عصر « الجاز »  
ولكنها ليست مشتقة مباشرة من الآلات . ومن الأعمال المميزة الأشياء  
ذات الرقائق الملونة بلون المعدن ، ذات المستويات الأفقية المسطحة ،  
والأعمال الرأسية المتموجة المجعدة مثل المصبوبات فى دار الخيالة فى  
الثلاثينيات . ويبدو أن هذه هى بنات العمومة البعيدة لأشياء توجد فى  
أسواق التسلية .

وتتمثل نقطة الاختلاف بين كارو وباولوتسى فى أن الأول محايد فى مواقفه

اتجاه المواد ، وهى بالنسبة له كما يقول ، مجرد « أشياء » والجانب التكنولوجى فى نشاطه يوجد بذاته كما هو فلا يضيفى كارو عليه أى نوع من الرومانسية .

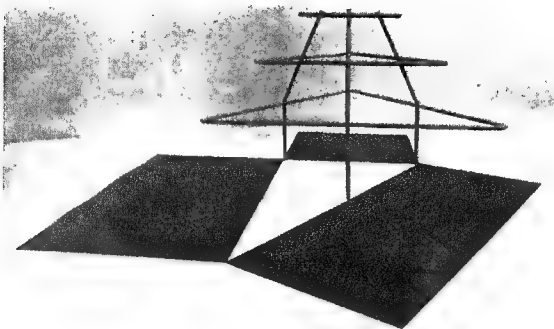
ويمثل عمل سميث وكارو لحظة تحول فى الشعور العام وكذلك الخاص . فقد كان الرسم « التصوير » هو الفن السائد بعد الحرب فأجريت التجارب فى هذا الحقل ، ولكن خلال العقدين الماضيين ، وخاصة فى مجال الفن الأمريكى والبريطانى حدث تغير فى المواقف . فيبدو أن العمل ذى الأبعاد الثلاثة « النحت » هو الذى أصبح الوسيلة الطبيعية للتعبير الطليعى . وكما أشرت فإنه من الحقيقى فى نفس الوقت أن الحدود بين النحت والرسم « التصوير » قد بدأت تذوب بالفعل . وبرغم ذلك كان من الواضح أن التركيز انتقل إلى الموضوع ذى الأبعاد الثلاثة ، وهو شىء يحكم انفعالاتنا اتجاه البيئة التى نتحرك خلالها . وأحد أفضل الأمثلة على ذلك هو عمل النحات البريطانى فليب كنج ، فعندما عرضت أعماله فى بينالى البندقية « فينسيا » عام ١٩٦٨ لخص برايان روبرتسون تأثير أعماله بقوله :

« إن الطبيعة الغامضة لأعمال كنج نابعة من تأثير التناقض الداخلى السامى والراقى فإن كل قطعة نحتية تتميز بشكل أكبر عن مجرد وجودها الفعلى كشيء مادى فى الفراغ فهناك عقل جوهرى أو نظام فردى من القواعد الواضحة محفورة ومشحونة بخيال يكشف عن نتائج لم تكن متوقعة بالمرّة . وسوف يأخذ كل عمل نحتى شخصية مختلفة بطريقة فجائية عند فحص واختبار تركيبه ويتميز هذا العرض بأن له تأثير دراماتيكى وكأنه عملية حسابية مكونة من حاصل جمع اثنان إلى اثنان ليكون الناتج خمسة . بلا أى جدال وبنتيجة رائعة مذهلة » .

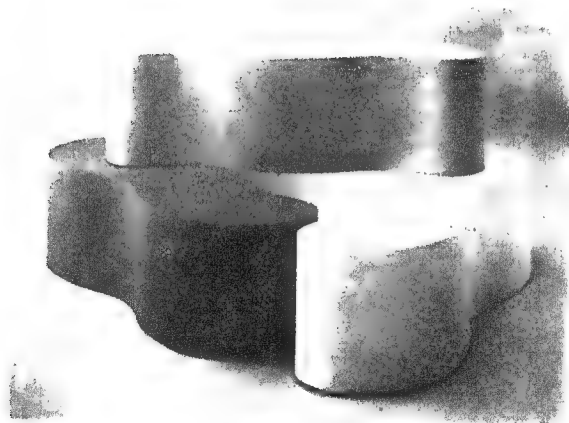
ويتكون عمله النحتى بعنوان « فراغ » من صندوق مزدوج ، ومستويين مائلين وعمودين مرجعين قائمين يتخذ قاعدتهما وقمتها شكل هرم غير كامل أو مبتور ووضع هذه الأجزاء بحيث يستطيع المشاهد أن يتحرك بينهما بحرية . فالمشاهد لا يسير حول العمل فقط بل يمشى داخله أيضاً .

وفى بادىء الأمر لم يكن كنج يتعامل مع المعادن ، كما فعل كارو ، ولكنه كان يتعامل مع الفير جلاس ذى الألوان الزاهية ، فكان يستخدم اللون للتركيز على الحركة فى الأشكال بحيث يخرج شيئاً متحركاً من أشياء أستاينكية ساكنة . ويتشابه كنج فى انتقاله من المعادن إلى الفير جلاس وأنواع أخرى من البلاستيك مع فنانيين أصغر منه سناً وكانت دلالات ذلك مثيرة للاهتمام ، فالبلاستيك من صنع الإنسان ويمكن إضفاء أى شخصية عليه وتلوينه بأى لون وهذا يجعله مختلفاً عن الخشب والحجارة الخاصة بأيام «حقيقة المواد والخامات» ، كما أنه لا يحمل أيأ من صفات المبالغة فى النزعة الصناعية « للصاج » وكمرات الحديد . والواقع ، أنه إذا كان لهذا أى دلالات ، فستكون دلالات ثقافة كل شىء فيها يمكن التخلص منه ، ثقافة تنحاز إلى المعارض والمناسبات أكثر من الأشياء الدائمة . فقد عرضت معظم هذه الأعمال النحتية فى بريطانيا على الجماهير من خلال معرض «الجيل الجديد» الثانى الذى أقيم فى قاعة وإيتشابل الفنية فى عام ١٩٦٥ .

ومثلت هذه الأعمال ، إلى جانب كنج نفسه ، مثلت ديفيد أنسلى وتيم سكوت وويليام تاكى وكان لهذا المعرض تأثير هائل وعظيم . وكانت أفضل الخامات المستخدمة فيه من حيث التفضيل ، إضافة إلى أشياء أخرى من أنواع البلاستيك ، هى الصاج «الألواح المعدنية» الملونة لكن النحاتين لم



تیم سکوت - تیرمیه - ۱۹۶۸



ویلیام تاکر - ممفیس - ۱۹۶۶ / ۶۵

يركزوا على الخامات نفسها ، فقد كانت ببساطة هى الوسيلة لعرض فكرة الشكل . وكان من الواضح أن الفنانين الشبان المشاركين قد تعلموا الكثير من الرسامين « المصورين » الأمريكيين ومن التجارب النحتية التى قام بها نحاتون كانوا فى الأصل مصورين أمثال بارنت نيومان والزورث كيلي . وكان هناك نقص فى الكتلة والحجم فى معظم القطع التى عكست هذه التأثيرات والتأثرات ، وكانت الأعمال لولبية وملتوية وتعرضت لأشكال متكررة . وقد أجرى تاكى ، بصفة خاصة ، تجاربه على مبدأ الامتداد الذى يظهر أيضاً فى بعض أعمال فرانك ستيل على قماش الرسم « التصوير » وفى وقت سابق على ذلك ، الأشكال المختلفة لعمل برانكو زى بعنوان « عامود لا نهائى » فكان من الملحوظ عندئذ وظل ملحوظاً إلى أى مدى ألغى العمل وجود قاعدة ، وليس هذا فقط بل عائق الأرض أيضاً والقدر الكبير من هذه الأعمال كان أقل من مستوى النظر ، وأكثر التجارب تطرفاً فى هذا الاتجاه أجراها ديفيد هال ، الذى إن لم يكن ضمن فئة معرض « الجيل الجديد » إلا أن أعماله تشبه أعمال المشاركين فيه وبينهم كثير من الأشياء المشتركة .

وقد نفذ هال على سبيل المثال أعمالاً نحتية مستخدماً الألواح المعدنية التى تتدفق وتنساب أفقياً على ارتفاع كعب القدم مما يفترض وجود سطح أرضى آخر معلق فوق سطح الأرض الحقيقى . كما أن الأشكال تفترض مناظير تتعارض مع المناظير الحقيقية للغرفة محل العرض ويمثل العمق كلية ميكانيكية أو آلية لطى وتشويه الفراغ ، ولا يمثل حضوراً مادياً كبير فى حد ذاته . ويلاحظ المشاهد التغيرات فى المساحة المحيطة بالعمل نفسه وليس القطعة النحتية ذاتها .

وقد ظل نحت « الجليل الجديد » البريطاني حركة متماسكة بقوة أو مدرسة من نوع يميل إلى العزلة . ورغم أن البعض يتحدث عن هؤلاء النحاتين على أنهم يرتبطون بالتطورات في أمريكا ، فقد كان لهم تأثير واضح على فنانين معينين في ألمانيا وخاصة كاسبار توماس لينك ، الذى تسير أعماله الأخيرة في خط متواز مع فنانى « الجليل الجديد » ، بينما كانت أعماله السابقة تختلف تماماً من حيث الأسلوب الذى كان متأثراً بالسيرالية .

ويعطى النحت الأمريكى ، بُعد ديفيد سميث ، إنطباعاً أقل تماسكاً من الانطباع الذى يعطيه الفن البريطانى بعد كارو . وهناك فنان واحد يعتبر أنه لعب دوراً بارزاً وهاماً وهو طونى سميث الذى كان مهندساً معمارياً سابقاً ويعتبر مشوار طونى سميث الفنى مثلاً عن الفجائية التى يستطيع حتى فنان هاو أن يخترق بها هذا المجال أو التيار الجارى .

وقد عرض أول عمل نحتى له عام ١٩٦٣ ، ثم حصل على شهرة كبيرة بحلول عام ١٩٦٧ ، وكان قد ولد عام ١٩١٢ ، أى بعد ست سنوات من ميلاد ديفيد سميث وحصل على تدريبه فى مجال المعمار من خلال عمله ككاتب لأعمال العديد من المنازل التى بناها فرانك لويد رايت ، ثم مارس الفن المعمارى وحده فى الفترة من ١٩٤٠ إلى ١٩٦٠ . وترك التصميم المعمارى لأن شعر أن المبانى زائلة غير باقية ومعرضة بشكل كبير للتغيرات التى تدمر نوايا من صممها وأبدعها . وقد وصف البعض أعماله النحتية بأنها « فن اختزالى » أو أمثلة على « الجشتالت »<sup>(١)</sup> ، أحادى الوحدة ولكن

---

(١) الجشتالت Gestaltism كلمة ألمانية تعنى « الكل المنظم » وقد بدأت حركة الجشتالت نحو عام ١٩١٢ وتوفر عليها ثلاثة من علماء النفس هم كوهلر وفيرتايمر وكوفكا وتذهب الجشتالتية إلى أن ما يحدث للأجزاء تحدده قوانين باطنة تحكم الكل . وقد بدأت هذه النظرية تطبيقاتها الأولى على سيكولوجية الإدراك ، ثم توسع أصحابها فى تطبيقها على كافة الظواهر من حيث أن الظواهر مركبة من أجزاء تابعة لبنية الكل .



دونالد جود. بلا عنوان. ۱۹۶۵

هذا يعتبر إفراط في التبسيط فقد تحدث الفنان نفسه عن بعض أعماله فقال عنها أنها :

« جزء من شبكة الفراغ اللانهائي ، وفي هذا الفراغ ، تتكون الفراغات من نفس المكونات التي تتكون منها الكتل ، وفي ضوء ذلك قد ينظر إليها البعض على أنها نقط تقاطع في التدفق المستمر للفراغ . فإذا فكرنا في الفراغ كجسم صلب ، تكون هذه الأعمال فراغات في الفضاء . وفي الوقت الذي أتمنى فيه أن يكون لها شكل وحضور ، لا أفكر فيها على أنها أشياء بين قطع أخرى ، بل أفكر في أعمال باعتبارها منعزلة في بيئة خاصة بها .

ويبدو معظم أعمال سميث وكأنه يعكس تجربته وخبرته في فن التصميم المعماري . فقد قال عن أحد أعماله بعنوان « الغناء » : إنني أحب الأشكال من هذا النوع فهي تذكرني بتصميمات المبانى القديمة المبنية بالطوب اللبن .

وتتميز أعماله بأنها تتكون من صناديق على شكل متوازي مستطيلات مثبتة معاً وأحياناً تختلف الأشكال وتظل رباعية الأسطح . وقال سميث ذات مرة في وصف أحدها أنه جاء من نتاج الربط بين ثلاثة صناديق بالصدفة ، وهناك عمل آخر بعنوان « الصندوق الأسود » كان مصمماً على شكل علبة بطاقات شاهدها الفنان على مكتب أحد أصدقائه . وذات ليلة أصبح هذا الشكل مسيطراً على تفكيره ، فقام سميث بمكالمة هاتفية لصديقه في الصباح التالي وطلب منه أبعاد صندوق البطاقات . وقال عن هذا « طلبت منه أن يمسك بالمسطرة ويأخذ مقياس الصندوق » علبة البطاقات « ولم يخطر بباله شيء لدرجة أنه لم يسألني لماذا أريد الحصول على المقياس ، وضربت المقياس في خمسة ورسمتها على الورق وأخذت

التصميم إلى شركة « إندستريال ولدنچ اللحامات الصناعية » في نيويورك وطلبت منهم تنفيذه .

ومن الواضح أن فناً من هذا النوع يمثل تحولاً ثورياً في الاهتمامات النحتية في الماضي ، فيمكن القول أنه من ناحية نبع من الدادية ، وخاصة من الولع « بالشيء الموجود » ، ويمكن القول أنه من ناحية أخرى له علاقة بفكرة جان كينج في عدم التركيز على عقل المشاهد . ولكن لا شيء من هذا يذهب إلى حد التركيز على الشيء غير المُعبر عنه عن قصد ، وهذا ما ازداد الفنانون الأمريكيون في عمله والميل إليه .

والفن الاختزالي لم يكن ببساطة مسألة نشاط فنان واحد ، بل نشاط مدرسة كاملة من الفنانين من بينهم كارل أندريه ودان فلافين وروبرت موريس وسول لويت وجان ماكرacken . وأن أوضح الأمثلة على ذلك بين هؤلاء الفنانين هو دونالد جود الذي قال عما يمارسه : « إن الأبعاد الثلاثة هي الفراغ الحقيقي ، التي تتخلص من مشكلة الخداع والفراغ الحرفي ، هي الفراغ داخل وحول العلامات والألوان ، وهي التخلص من أكثر الترانيم السائدة في الفن الأوروبي والتي لقيت أكبر اعتراض ورفض . فالحدود المتعددة للتصوير الزيتي لم تعد موجودة ، ويمكن للعمل أن تكون له القوة المتوقعة له . والفراغ الحقيقي بالطبع أكثر قوة وتحديداً من اللون المسكوب على سطح مسطح » .

ويقول تأويل دونالد جود لهذا المبدأ من الناحية التحريرية عن الكلمات ذاتها وما تؤدي إليه من افتراضات ، مثل سلسلة من الصناديق الحديدية المجلفة مرتبة على مسافات منتظمة على الحائط . وقد دافع روبرت موريس ، صديق جود عن « الاختزالية » بنفس التركيز حينما قال :

إن بساطة الشكل لا تعنى بالضرورة أنها تتعادل مع بساطة التجربة ،  
فالأشكال الموحدة « المكررة » لا تقلل من العلاقات بل تنظمها وترتيبها ،  
فإذا كانت الطبيعة السائدة الوراثة للأشكال المكررة تؤدي وظيفة الثبات  
والسكون فإن تخصيص علاقات المقياس والنسب . . . إلخ لا تلغى من  
الوجود ، بل هي ترتبط بشكل أكثر تماسكاً معاً . فإن التركيز على هذه  
القيمة الوحيدة والأكثر أهمية في النحت وأبرزها ، وهي الشكل ، مع توحيد  
أكثر وتكامل أكبر لكل قيمة نحتية جوهرية أخرى ، قد أثرت في أشكال  
النحت الماضية فجعلتها غريبة ومن ناحية أخرى ترسخ حداً جديداً وحرية  
جديدة للنحت .

وتراوح هذه التفسيرات والتأويلات الصواب لأنه ازداد وضوحاً أن الفنان  
« الاختزالي » لم يكن يريد بالفعل أن يعبر عن نفسه ، أو يعبر عن معنى معين  
بالمعنى القديم ، فهناك شعور « بالترتيب » الذي يأخذ غالباً الشكل الذي  
افترضه طوني سميث ، حيث أن الفنان يطرح صورة جزئية لنظام وترتيب  
كامل عن طريق مجمل الفراغ الذي يمكن تخيله ، ويترك المشاهد يملأ  
الفراغات البينية . وهذا هو ما يحدث بالضبط ، على سبيل المثال ، في  
معظم أعمال سول لويت . فقد أقام لويت معرضاً في عام ١٩٦٨ في  
نيويورك عرض فيه عمل نحتي واحد وكان عنوانه « تنوعات ثلاثية على  
ثلاثة أنواع مختلفة من المكعبات ، وكانت المكعبات عبارة عن صناديق من  
حجم واحد ، بعضها مغلق وبعضها مفتوح من جانب واحد وبعضها  
مفتوح من جانبيين متواجهين . ورتب هذه الصناديق في مجموعات كل منها  
ثلاثة صناديق في صف واحد ، والصفوف مصطفة أيضاً مع بعضها .

وكل من الصفوف الثمانية تشكل حلولاً ممكنة في ترتيب ثابت بداية من الصف الذى رتب كل المصفوفات بينما كل مجموعة تحتوى صندوق واحد من أنواع المكعبات الثلاثة وبعض أنواع الفن الاختزالى ، أقل صرامة وأقل سداجة . فعمل دان فلافين على سبيل المثال يستغل الأطوال المستقيمة لأنابيب الفلورسنت « اللمبات » وهذه هى النقطة التى يلتقى عندها الفن الاختزالى مع الفن الحركى . ويتم فلافين بالضوء فضلاً عن الفراغ كمادة أو خامدة يتعامل معها ويقول : « أعرف أن الفراغ الحقيقى لغرفة ما يمكن أن يتحطم ويتم التعامل معه عن طريق وضع وسائل خداع من الضوء الحقيقى « الضوء الكهربى » عند نقاط اتصال حيوية في تكوين الغرفة » .

وعلى هذا فإن فلافين يهدف إلى نوع من إزالة المادة في الفن ويمكن أن ينطبق نفس القول على الفنان الأمريكى من كاليفورنيا لارى بيل الذى استخدم الرقائق من الزجاج المغطى الموضوع على زوايا قائمة . وهذان العنصران يعكسان الضوء على المشاهد ويسمحان له بأن يرى ما يقع في الخلفية ، والمادة الفنية ليست هى المكعب في حد ذاته بل الآثار الناجمة عن الانعكاس والشفافية البصرية .

ويبدو أن جون ماكلاركن ، وهو من كاليفورنيا أيضاً ، مهتم بالنظر إلى استغلال الضوء كجزء من تأثير العمل ، فقد صنع ألواحاً طويلة من الأبلكاج «خشب» والفير جلاس بألوان باهتة وقال الفنان في هذا الصدد «أنصوّر اللون هو المادة البنائية التى أستخدمها في بناء الأشكال التى أهتم بها» .



ريتشارد لونج - خط في ايرانينا - ١٩٧٤

وكانت عناصر اللون والضوء والشفافية هي المواد التي استخدمت في كثير من النحت الجديد في أمريكا وكان هناك أيضاً شد وجذب بين النهايات القصوى للشكلية والافتقار إليها فقال روبرت موريس في هذا المضمار :

« ليس ابتكار أشكال جديدة هو القضية في فن « الشيء الجديد » الحديث ، فقد تم قبول تضاريس الأشكال الهندسية المستطيلة السائدة باعتبارها أساماً فرضياً مُسلماً به . . . بسبب المرونة والشكل السلبي غير المركز عليه « للشيء الفني » التي تمثل وسيلة مفيدة وناجحة » .

وقد استمر في ذلك محاولاً أن يثبت وجهة نظره بعرض أعمال ، ما زالت اختزالية في مضمونها ، تتألف من قطع مكدسة بلا عناية من اللباد الرمادي وقد أشار إلى أن هذه الأعمال تجمع بين كل من بولوك وأولدنبرج كرواد للتقاليد التي يتمى إليها .

وقد ذهب الفنانون « الاختزاليون » إلى أبعد من ذلك في اتجاه « ضد الفن » منذ أن عرض موريس هذه الأعمال المفتقرة إلى الشكل والينة عن قصد منه فقد جمعوا عينات من الصخور والتربة في مكان معين وكدسوها في صناديق وعرضت في نيويورك على أنها أعمال نحتية وكذلك التقطوا صوراً فوتوغرافية لأعمال حفر يقوم بها الفنانون عندما كانوا يحفرون خنادق في الصحراء وصوراً للرمال ، ومظاهر أرضية منحوتة طبيعياً التقطت صورها من الجو .

وهكذا تم استبعاد مفهوم « المادة الفنية » أو « الشيء الفني » لصالح «الفكرة الفنية» .



---

## الفصل التاسع

---

### ما فوق الواقعية

قد يبدو أن « ما فوق الواقعية » ، وهى خليفة الفن الشعبى ، تتعارض تماماً لما قيل آنفاً عن إحلال « الفكرة الفنية » ، فنحن هنا نواجه رد الفعل اتجاه أكثر الأنواع تحفظاً من التصوير الزيتى والنحت عندما نكون أمام « ما بعد الواقعية » التى تكونت شهرتها وصيتها ، بدرجة أكبر من الفن الشعبى ، عن طريق التحالف بين تجار وهواة الأعمال الفنية فى مواجهة استجابة النقاد العدوانية ، غير أننا يمكن أن نلاحظ أن فناً من هذا النوع يدين بالكثير من شخصيته لاعتماده على الفكر « المفاهيمى »<sup>(٥٢)</sup> فالفنان المصور ، على الأقل ، لا يأخذ الواقع مباشرة ، بل يحاول إعادة إنتاج ما يمكن أن تصوره «تراه» الكاميرا .

ويظهر التحول من الفن الشعبى إلى ما اصطلح على تسميته « ما فوق الواقعية » ، على الأقل فيما يتعلق بفن التصوير الزيتى ، يظهر فى أعمال الفنان الإنجليزى الأصل المقيم فى أمريكا مالكولم مورلى ، الذى كان مبهوراً

---

(٥٢) المفاهيمى Conceptual . ويفضل ترجمته فى مجال الفن إلى « المعلوم التصورى » أو « التصورية » . وهو مصطلح فى الفن ينسخ الصورة الحسية التى نراها لأحداث صورة ذهنية فى الإدراك . وقد بدأ التمهيد «للتصورية» فى الفن فى أعمال الفنان الفرنسى دوشامب Duchamp ، ولكن المصطلح استقر فى الستينيات على أساس أن العمل الفنى ليس منتجاً فيزيكياً بقدر ما هو مجموعة أفكار . ولعل أهم فنان أشاع هذا المصطلح هو الفنان الأمريكى جوزيف كوست Kosuth الذى عرض عمله الشهير « واحد وثلاث كراسى » سنة ١٩٦٥ .

بتقليد العرض والتمثيل « الفنئ » وهو يشبه فى ذلك العئءء من أصحاب مدرسة الفن الشعبى منذ لختشتائىن إلى ءففء هوكنى . والفارق الأساسى بىن أعمال مورلى ولختشتائىن مثلاً ، هو أن الأول ىسمح لنفسه بقءر أقل من الحرية لىناور وىتحرك من خلاله .

فقد بدأ مورلى برسم صور قائمة على أسلوب الإىضاح وهو النوع الذى نشاهء فى النشرات السىاحية ، مثل سفينة محىطية على ما لا ىحتمل أن ىكون سطح بحر أزرق مثلاً . ولكنء لم ىقلء التشوهات التى تفرضها عملىات رخیصة تتمثل فى إعاءءة إنتاج الألوان ، أو تقلءءها . بل ىبدو أن الفنان كان ىرئء إستءءءام الفصل بىن أربعة ألوان بنوعية جئءة فكان ىلون صورءه منطقة بعء أخرى وغالباً ما كان ىقلبها رأساً على عقب حتى لا ىرى مءى قربه من النموءج « الموءل » حتى تتم عملىة النقل . فئءءو أنه ىبعء صورة واقعية بأسلوب شءءء التجرئءة . وحتى مع ذلك ىبدو أن مورلى قد وءء أن إتقان اللمسات النءائية ىعمل ضء التأثير الإءترابى الذى ىنوى الوصول إلىء ، وفى لوحات رسمها فىما بعء ، مثل « صفءات سانت جون الصفرء » كان حرصاً على استءءاء أءوات تجعل الصورة مسطءة حتى تكون فى الءقئقة إعاءءة إنتاج لما أعئء إنتاجه .

وقء شءء مصورون ىتتمون بصورة أكبر إلى حركة « ما فوق الواقعية » (٥٣)

---

(٥٣) ما فوق الواقعية Superrealiom ، وهى طرئقة فى الفن نشأت أساساً فى كل من إنءلءرا والولائات المتحدة أراءر الستئنىات وهى تركز على حالة اللحظة الزمنية التى تكون عليها الأشياء والعناصر . وكلمة Photographic-realism. Hyper-realism هى مراءفات لنفس الاسم . وىتمئز إئئان من بىن فئائى ما فوق الواقعية ، أو « الواقعية المثالية » . وهما ءو أندريا Do Andrea . وهانسن Hanson اللذان ىستءءمان الأءوات التقلئءة ءون تءءل فى مجسماتها كالملابس ، والشعر ، وأءوات النظافة ، وءلافها .

أمثال ريتشارد إيسنر ورالف جولينجز من صرامة هذا الأسلوب والإيجاز في عمل إيسنر يكمن في الإتقان الشديد والذي يجعل عمله يبدو وكأنه إعادة إنتاج (تقليد الصورة) تماماً ، ويتم تصوير المشاهد المأخوذة من شوارع نيويورك التي تكون موضوعات معظم هذه الأعمال التصويرية والمطبوعات ، بعناية فائقة تذكرنا بأساتذة الفن الهولنديين في القرن السابع عشر . والحقيقة أن التشابه بين بعض هذه الصور والرسوم التصويرية مثل عمل فيرمير بعنوان « منظر دلفت » والتصميمات الداخلية في الكنائس في ساندردام يبدو أنها تشير إلى انتقال إيسنر من مبادئ « ما فوق الواقعية » في درجة التنظيم الضمني الذي يفرضه على تكويناته إلى غيرها والبعد عنها . فكلما نظرت إلى هذا العمل كلما اتضح لك أنه يعتمد على تكوينات هندسية مصممة بعناية من النوع الذي نادراً ما تلتقطه الكاميرا وتكتشفه بنفسها .

ويختلف جولينجز عن إيسنر في عدة جوانب هامة بالرغم مما يبدو من تطابق في السلاسة التي يضيفانها في اللمسات النهائية للعمل . فمن الواضح على سبيل المثال أن الموضوع في هذا العمل لا يشير إلى شيء ، كما يتضح ذلك أيضاً في عمل فنان مثل روبرت بيكنل ، فيبدو أن الفنان قد قصد هذه البساطة الطاغية لكي يعلق على نوعية الحياة التي يجيهاها الناس في هذه الأرجاء المهجورة ، ولكن هذا يأتي في المرتبة الثانية بعد رغبة الفنان في إقامة حوار مع الرؤية الأحادية للكاميرا ، ويعني حياد اللمسات النهائية - نتيجة استخدام فرشاة هوائية - أن يبارى حياد الشرائح الملونة الجيدة . ويختلف « ما فوق الواقعية » في النحت عن مثيلتها في التصوير الزيتي في أن الأولى لا تتضمن فعل الترجمة من ثلاثة أبعاد إلى بعدين فقط ، وعلى هذا

فإن النحت يكون أكثر حرفية في تمثيله وعرضه للواقع ، أو هو يبدو كذلك عندما ننظر لأول وهلة إلى هذه التماثيل التى تكون غالباً بالحجم الطبيعى . فإذا نظرنا إلى عمل دوان هانسون مثلاً ، نصطدم بالحجم الطبيعى غير العادى ، فيبدو للحظة كما لو كان الشخص الذى يمثله العمل يقف حياً ويتنفس الهواء أمامنا وبالتأكيد بذل الفنان كل ما فى وسعه ليعطينا هذا الشعور ، فالتماثيل لا يرتدى فقط ملابس حقيقية ، ولكنه مجهز أيضاً بكماليات تم اختيارها بعناية ، وتم تلوين الوجه والمناطق الجلدية الأخرى الظاهرة بالألوان تشبه الألوان الطبيعية ، غير أن أعمال هانسون تتميز بخاصية لا توجد فى التماثيل الشمعية المعروضة فى الملاهى التى تحاول خداعنا بنفس الطريقة ، فهناك عنصر التكثيف الحصىف ، الذى يمكن أن نسميه المبالغة فى التمثيل الفنى ، الذى يجعل هذه الشخصيات لصيقة بالذاكرة أكثر من النماذج التى نقلت عنها .

ويضرب أسلوب هانسون الفنى بجذوره فى الإجراءات والخطوات التى استخدمت أول مرة على يد النحات جورج سيجال المنتمى إلى المدرسة الشعبية وكذلك أسلوب النحاتين الآخرين من المدرسة « ما فوق الواقعية » أمثال جان دى أندريا ( على الأقل خلال الفترة محل البحث ) .

ويتشابه هانسون وأندريا مع سيجال ، فهما يقيمان عملهما على أساس استخدام الصب بالحجم الطبيعى ، الذى يعادل بين أيديهما عدسات الكاميرا عند التصوير فى ظل « ما فوق الواقعية » ، وهو أسلوب لإعادة تمثيل الواقع بصورة أكثر دقة مما تستطيع العين نفسها أن تراه . وقد استخدم هذه الوسيلة أيضاً النحات البريطانى جون ديفينى . ومن المثير أن نلاحظ مدى

اختلاف النتائج التى حصل عليها هؤلاء الفنانون فى حالة سيجال تعمل الخشونة وبياض السطح للشخصيات المتمثلة على أبعادها إلى عمق عالم ما يصطلح على أنه « الفن » . ويبدو أن هانسون وأندريا من ناحية أخرى يريدون دفع عملهما فى اتجاه منافسة الشخصيات الحية التى نراها تتحرك حولنا ، فنجد أن ديفيز يتوصل إلى حل وسط فى عمله بعنوان « رأس ويليام جيفرى » ، فقوة الرأس تذكرنا بالتماثيل النصفية العليا ( الوجهية ) فى الجمهورية الرومانية ، والتى كانت قائمة أيضاً على أفنعة بالحجم الطبيعى . فالشيء الذى يحيط بالرأس ( شبكة من السلك الأزرق يتدلّى منها لؤلؤ ) يضعه فى مجال مختلف عن البيئة التى نعيش فيها .

ونجد أن المقارنة بين الرأس التى صنعها ديفيز والوجه الذى أبدعه تشاك كلوس مفيدة لتساعدنا فى فهم شخصية فن « ما فوق الواقعية » والأهداف المختلفة للمصورين والنحاتين من هذه المدرسة . فربما كان كلوس من « أنقى » وأوضح المصورين الذين يندرجون تحت لافتة هذه المدرسة فقد قال هذا الفنان « أن هدفى الرئيسى هو ترجمة معلومات الصورة الفوتوغرافية إلى معلومات تصويرية ( زيتية ) » . وقال أيضاً أنه يريد أن يولد مزاجاً مختلفاً للمشاهدة وأوضح ذلك بقوله « إن مقياسى الكبير يجبر المشاهد على التركيز على منطقة واحدة فى وقت معين وبهذه الطريقة يتعرف على المناطق غير الواضحة أو المشوشة التى يشاهدها برؤية محيطية شاملة والطبيعى أننا لا نأخذ هذه المناطق المحيطية فى الحسبان . . ولا تأتى المناطق المحيطية فى أعمالى فى مجال التركيز أبداً ، بل تكون كبيرة جداً بحيث لا يمكن إهمالها » .

وقد اضطر النحت ، الذى لا يستطيع السيطرة على طريقتنا الفعلية في المشاهدة بهذه الطريقة ، اضطر إلى البحث عن طرق أخرى ليأتى ثمار تأثيره فإن ديفيز على سبيل المثال ، باستخدامه أدوات من أنواع مختلفة ، يبدو أنه يحاول إخراج الاغتراب النفسى الداخلى للشخصيات التى يصورها . ويستخدم دوان هانسون خدعاً مشتقة أو مستوحاة من المسرح ، فنجد عند شخصياته ، مثل بعض الممثلين ، تعبيرات وأوضاع تسلط الضوء بتركيز على الشخصية . فقد تم وقف التدفق الحركى عند أكثر النقاط تعبيرية .

وحتى جان دى أندريا لديه أساليب في استخراج رد فعل مخطط ومعين لما يضعه أمامنا الذى يعتبر عند أول نظرة لأعماله ، أخف والطف نحاتى المدرسة « ما فوق الواقعية » وأكثرهم عدم التزام . ويمكننا فهم شخصية الصور العارية عند أندريا بصورة أفضل بمقارنتها بالشخصيات العارية عند ريج بوتلر ، فهناك عدد من أوجه التشابه الاصطناعية .

ف نجد أن بوتلر يستخدم ألواناً طبيعية جداً « تشبه اللحم الحى » رغم أن تمثاله مصنوع من البرونز ، ويلبسه شعراً حقيقياً وله عيون حقيقية ، ومع ذلك فنحن واعون أن هذه رؤية شخصية للطبيعة الجنسية الأنثوية التى يُعبر عنها بوسائل مقصودة في تعديل ما نراه بموضوعية . وقد اختار دى أندريا من ناحية أخرى نموذجاً ( موديل ) لنقل شخصيتها وحتى طبقتها الاجتماعية في الوقت الذى يبدو فيه أن المضمون هو تقليد حرفى ، فهذه الفتاة التى يمثلها لديها ثقة شخص لم يشعر بالجوع أبداً . وكلما نظرنا إلى فن « ما فوق الواقعية » كلما تأثرنا بعنصر التعليق الاجتماعى الذى ينشأ عن حياده الظاهر .

فهذا نوع من الفن يبدو أنه يجذب استجابات بسيطة كلية ، مثل صدمة السعادة عند رؤية شيء تم تقليده تماماً ، بغض النظر عن ماهية هذا الشيء ، ولكن على مستوى أعمق ، يخاطب هذا الفن جمهوره لأنه يعبر دون إطناب عن البطلان واليأس الموجودين في مناطق شاسعة من المجتمع الحضري . ورغم أننا نرى ذلك بصورة خاصة وواضحة جداً في الأعمال النحتية عند دوان هانسون ، الذى يبدو غالباً أنه يركز فقط على دمامة زملائه الأمريكيين فنحن نستطيع أن نكتشف ذلك أيضاً ، في الصفات المشتركة البريئة التى تبدو طازجة عند أندريا ، الذى صور رضاه ولا عقلانيته الطبيعية من خلال الوجه ، برغم الجمال الفيزيقي الذى يصوره النحت . ويمكن القول أن «ما فوق الواقعية» ، من عدة جهات ، تمثل الديموقراطيات الغربية في أواخر القرن العشرين .



---

## الفصل العاشر

---

### عدة خيارات : من الفن المفاهيمى إلى التعبيرية الجديدة

يتوافر لدى الفنانين المعاصرين حرية المنهج فى صناعة الفن بطرق وأساليب مختلفة تماماً ، وهذه الأساليب التى تم مناقشتها فى الفصول السابقة من التعبيرية التجريدية إلى التشخيص التقليدى ، مكونات متميزة فى الجيلين الأحدث والأقدم ، فالابتكار مستمر ، ولكنه منذ فترة الفن الشعبى لم يكن هناك إتفاق إجماعى على ما سيكون عليه العمل الفنى الطليعى ، أو حتى على ما سيحاول أن يفعله هذا الفن . فنجد « الفن المفاهيمى » [Conceptual Art] للسبينيات والسبعينيات يقف فى جانب ، مع التركيز على الفكر الخالص ، بينما تقف العاطفة الجياشة للتعبيرية الجديدة على الجانب الآخر .

كان « الفن المفاهيمى » من حيث الجوهر هو فن الأنماط الفكرية متضمناً أى وسائل يراها الفنان مناسبة وأفضل مثال على ذلك هو عمل الفنان جوزيف كوسوت بعنوان « واحد وثلاثة مقاعد » وهو عبارة عن صورة لمقعد وتكبير فوتوغرافى للتعريف القاموسى أو المعجمى للمقعد ، ومقعد خشبى قابل للطي .

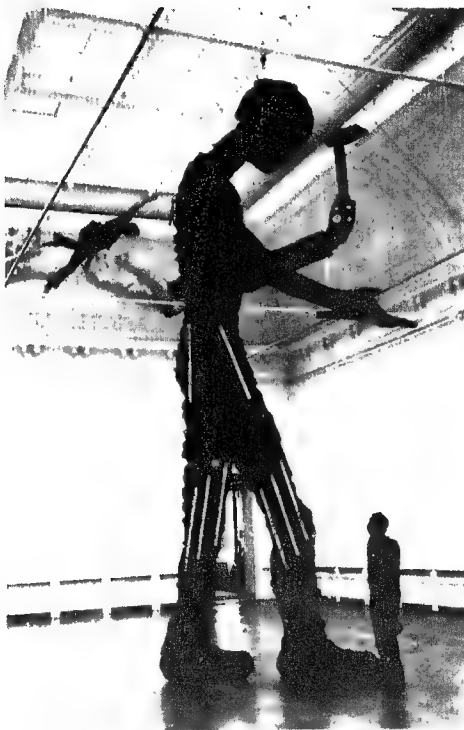
والفنان فى هذه الصورة يسأل جمهوره أين توجد شخصية الشيء المستخدم فى الصورة بين هذه الثلاثة ، هل هى فى الشيء نفسه ، أم فى



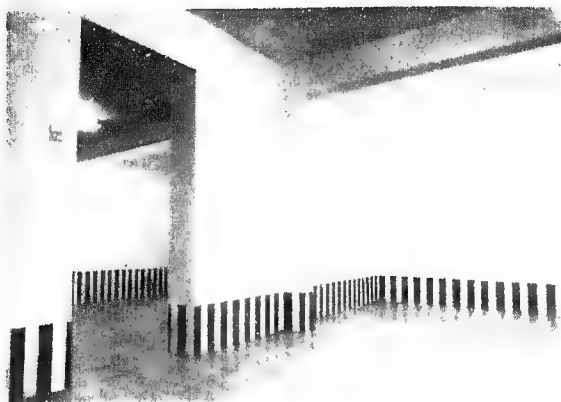
جوليو باولينو - تناسخ روح هومیروس . ۷۰ / ۱۹۷۱

يمثله أم في الوصف الكتابي أو الشفوي ، أو ماذا كان من الممكن اكتشاف هذه الشخصية في الأشياء الثلاثة معاً .

تطور الفن المفاهيمي خلال الستينيات متوازياً مع « بيثة » و « حدث » و « أداء » الفن الشعبي وبرغم ادعاء هذا الفن أنه فن الأفكار الخالصة فقط فقد كان غالباً ما يعبر عن نفسه في شكل بيئي مسهب ، وكان الحال كذلك مع عمل بعنوان « تجلي روح هوميروس » من ابداع جوليو باولينو والذي استخدم فيه شرائط صوتية وسلسلة من ٣٢ صورة فوتوغرافية وضعت على حوامل نوتة موسيقية منتشرة في الفراغ المتاح . وأحياناً يصبح الفراغ والعلاقات المساحية هي المادة الأساسية في الموضوع عند فنان « الفن المفاهيمي » ويمثل هذا المنهج دانييل بورين في عمله بعنوان « على مستويين في لونين » حيث يمر خط ذو شرائط لونية رأسية عند مستوى الأرض عبر الفراغ المتاح في داخل قاعتي عرض مفتوحتين فيما بينهما ، وترتفع إحدهما في المستوى عن الآخر بدرجة سلم واحدة وكلا القاعتين خالي تماماً من أى شيء . ومن المثير للتناقض أن الفن المفاهيمي أحياناً يصبح فيزيقياً (مادياً) تماماً ، وهي الفكرة التي تم التعبير عنها بصورة حرفية من خلال اللحم والدم . فنجد أن عمل دينيس أوبنهايم في عام ١٩٧٠ بعنوان « وضع القراءة » يتكون من صورتين فوتوغرافيتين تسجلان حدوث حرق شمسي على صدر الفنان نفسه ، ويختفى أثر الحرق الشمسي بفعل كتاب مفتوح كان على صدره ، بينما الجزء الباقي معرض للشمس . وغالباً ما يندرج هذا النوع من الفن تحت لافتة « الفن الجسدي » أو فن « الأداء » . وقد اضطر أوبنهايم للتعرض لشيء من الألم لأداء هذا العمل ، فالماسوشية (التعذيب) هي صفة ملازمة



جون بوروفسکی - رجل طارق - ۱۹۸۱



دانیل بورین - علی مستوین بلوین - ۱۹۷۶

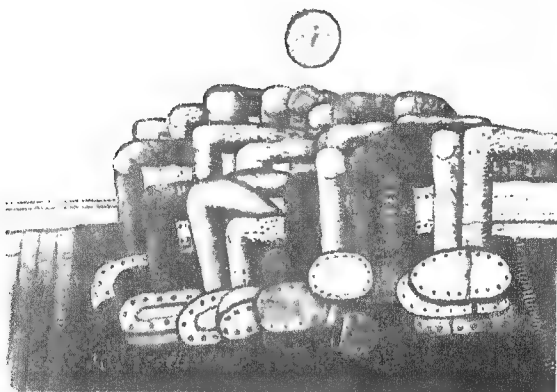
للفن الجسدى . فى عمل ستىوارت بريسلى على سبيل المثال ، نجد الأمر يأخذ شل محنة مراسمية .

ويتنقل التركيز من « الشئ » إلى الفكرة بأسلوب مختلف فى عمل جون بورفسكى بعنوان « الرجل الطارق على ٢٧٧٢٤٨٩ » وهو عمل نحى .

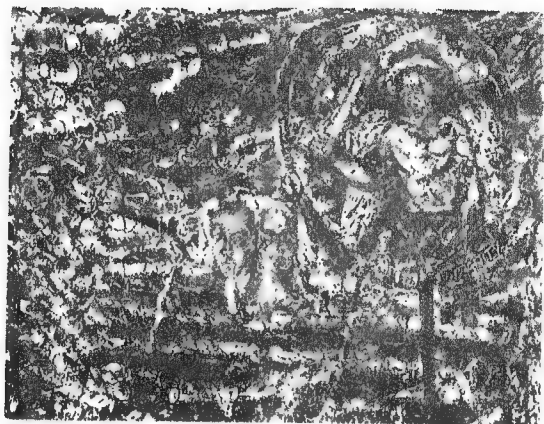
وهنا نجد البناء مهلهل عن قصد وإلى زوال ، وأنتجه الفنان ليناسب فراغ معين ومناسبة معينة ، وهو يندرج تحت عنوان « مفاهيمى » فى أنه يستخدم أقل الوسائل فى التضمن « للمعانى » ليقول من خلاله تعليق على طبيعة النحت التذكارى التقليدى . ويقدم الفنان للمشاهد تعبيراً مبالغاً فيه عن الاهتمامات التقليدية للفنان وتجهيز المشهد وقاعة العرض عتيقة الطراز تضفى قوة على هذه الهجائية الساخرة .

وقد أصبحت المحاكاة الساخرة عنصراً هاماً فى الفن فى السبعينيات والثمانينيات ، ويقدم برادديفيز للمشاهد مشهداً طبيعياً رومانسياً ولكنه يضعه عن قصد بين علامتى تنصيص حيث الحدود النمطية تكون مستوى مسطحاً . ويذكر أن ديفيز ينتمى إلى مجموعة أطلق عليها « مصورو الأنماط » لأن الغالبية العظمى من أعمالهم مستوحاة من تصميمات ورق الحائط والأقمشة وليس من « الفنون الجميلة » . وتسخر نانسى جريفز فى عملها « المتعثر » - وهو يمثل عمل إحدى أكثر الفنانات الأمريكيات نشاطاً - من الأشكال المفتوحة التى استخدمها ديفيد سميث فى الفترة التى أبدع فيها عمل بعنوان « نهر هدسون - منظر طبيعى » عن طريق تحويلها إلى غطاء نباتى لدمية عبارة عن نموذج مدينة من خلال وضع حبة فاصوليا عملاقة متداخلة مع ورقة نبات متأكلة . وأصبحت الدعابة مكوناً رئيسياً فى فن

النحت المعاصر على السيراميك وخاصة النوع المرتبط بمجموعة فناني كاليفورنيا الكبيرة وليس هناك مثال أفضل على ذلك من سلسلة روبرت أرنسون الطويلة التي يصور فيها نفسه للسخرية منها . وهاتان القطعتان رغم اختلافهما التام في الأسلوب واتفاقهما فقط في السخرية ، تجسدان التنوع الهائل في الأسلوب الذى يوجد في فن النحت الأمريكى والأوروبى المعاصرين . وقد بدأ الاندفاع نحو أسلوب المحاكاة الساخرة يأخذ مسحة تهكمية في مطلع السبعينيات من خلال عمل مجموعة من المصورين في شيكاغو أطلقوا على أنفسهم اسم « هارى هو » . ومن أكثر الفنانين تميزاً في هذه المجموعة هو إد باشوك ، وليس من الصعب العثور على أوجه تشابه بين عمله وأعمال فيليب جاستون ، برغم وجود اختلاف في النسيج بينهما . ففى أعمال الاثنين نجد الأسلوب الكاريكاتيرى يلقي بظلاله في شيء من السخرية والتهكم . ويعتبر البعض أن جاستون هو أبو الحركة الفنية العالمية التى تعرف على نطاق واسع باسم « الرسم السىء » « بسبب فجاجة الأسلوب المتعمدة فيها » أو « المتوحشون » أو « ما بعد الطليعى » ، ويفترض هذا الاسم الأخير وجود فكرة أن الفنانين المعنيين قد تجاوزوا «الحركة الحديثة» القديمة والأفكار التقليدية عن الطليعية . والشخصية الرئيسية في هذه المجموعة في أمريكا هى جوليان شنابل ، الذى اشتهر بلوحاته كبيرة الحجم حيث يضع اللون على قطع منكسرة من الفخار ويلصقها على سطح العمل ، ويعطى هذا انطباعاً بتكسير الصورة ويجعل من الصعب بناءها ، ليس فقط بالنسبة للمشاهد بل للفنان أيضاً وهو يكونها ويدعها . وهى على ذلك طريقة شبه ميكانيكية في تحرير اللاوعى الإبداعى .



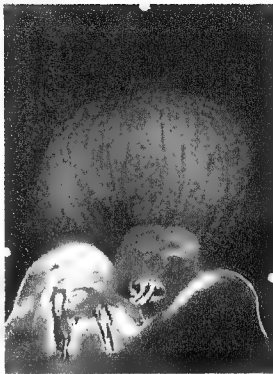
فيليب جاستون - السجادة - ١٩٧٩



جوليان شابل - إنسانية نائمة - ١٩٨٢



میمو بالادینو - إنه دائماً لیل - ۱۹۸۲



فرانسیسکو کلیمانت - ألم انسان ۱۹۸۱

ورغم شهرة شنابل ، فإن مركز ثقل الحركة الحقيقي كان في أوروبا وليس في الولايات المتحدة ، وهى تضم عدداً من المصورين الإيطاليين ومن ألمانيا الغربية . وظل تأثير المحاكاة الساخرة قوياً في أعمال الفنانين الإيطاليين المرتبطين بالمجموعة أمثال ساندرو تشيا وميمو بالادينو وفرانيسكو كليمتى . ويقوم رسم تشيا ، الذى قد يكون الأقوى بين الثلاثة ، على أعمال فنانين أيدهم نظام موسولنى خلال العشرينيات والثلاثينيات وفضلهم ومن أمثالهم كاررا سيرونى وجورجيو دى شيريكو في أعمالهم الأخيرة .

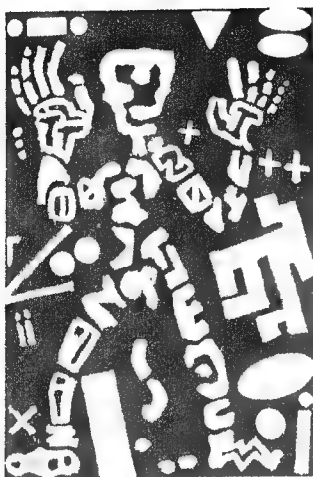
وقد أبدى أعضاء الجماعة من الفنانين الألمان مزيداً من المعاناة والاهتمام الجاد بما في بلادهم ، فقد أسس أنسلم كيפר ، أحد الفنانين الموهوبين ، العديد من أعماله على المشروعات المعمارية المصممة بمعرفة ألبرت سير لهتلر . وكان هناك أيضاً حوار مع تاريخ الحداثة وتمتلى أعمالهم بأصداء من فن مطلع القرن العشرين . وقد حافظ عدد من أعضاء الجماعة على نوع من العلاقة بين الحب والكراهية في التعبيرية الألمانية في سنوات ما قبل الحرب العالمية الأولى . وتضم المجموعة أيضاً إلى جانب كيפר ، فنانين مثل جورج باسليتيز وريزفنتنج وماركوس ليرتز و أ.ر. زبينك . وتبدو لوحة فنتنج بعنوان « الرافضين ٣ » عملاً يمثل المدرسة حرفياً ، وكأنها محاولة لإعادة تمثيل «الرقصة» من إبداع ماتيس الشهير التى رسمها في عام ١٩٠٩/١٩١٠ على غرار أعمال كيرشنر أو ألريك هيكل ، ولكن هناك عناصر أخرى أيضاً ، أحدها هو البحث عن أكثر أنواع البدائية فجاجة ، وآخر هو استكشاف فكرة الحرج . وقد رسم باسليتيز الصورة في لوحاته مقلوبة رأساً على عقب مع تنقيط اللون ببطء ليبين أنه لم يقلب قماش الرسم قط بعد الانتهاء منه .



ساندرو شیا - دموغ تمساح - ۱۹۸۲



هكتور بياسلتز - نموذج لحتيم (موديل) - ۱۹۸۱



ا.ر. بينك. ت ۳ ر



سوزان رونبرج - متسول - ۱۹۸۲

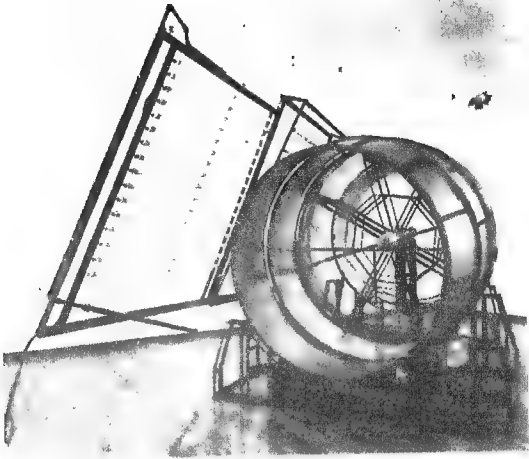
وأجرى أ . ر . بينك تجاربه الاستكشافية على الكتابة بالصور والحفر بأسلوب يذكركنا أحياناً بأعمال بيكاسو وميرو وأحياناً أخرى يذكركنا بدو بوفيه «النبى المبكر لرسالة الحرج» ، وقد بين الترحيب الذى استقبل به هؤلاء الفنانين إلى أى مدى كان سوق الفن يتوق إلى العودة إلى الأشكال التقليدية إذا لم يكن إلى الأفكار التقليدية أيضاً .

ولم تشمل حركة « الفن السىء » أو « التصوير السىء » عدداً كبيراً من السيدات وهذا شىء يثير العجب إلى حد ما لأن السبعينيات والثمانينيات شهدت ارتفاعاً رهيباً فى أهمية النساء الفنانات وخاصة فى إنجلترا والولايات المتحدة ومن الفنانات الأمريكيات الموهوبات اللاتي كن على حافة حركة «التصوير السىء» سوزان روشنبرج ، فكان لأعمالها أحادية اللون على قماش الرسم قوة الرمز أو الأيقونة حيث فى عملها بعنوان « الشحات » اختزلته إلى ذراع طويلة هزيلة تمسك بإناء طعام . فقد كان ذلك علامة على تحرير المرأة فيما يتعلق بمجال الفن ، حيث كانت النساء أكثر أهمية وبروزاً فى مجال النحت أكثر من مجال التصوير الزيتى ، وقام العديد من النساء بتنفيذ مشروعات « فنية » غامضة ومن أمثلتهن أليس إيكوك حيث نفذت أعمالاً نحتية غامضة غالباً ما تستخدم فيها عناصر ميكانيكية أو شبه ميكانيكية وهناك أعمال أخرى لنفس الفنانة تسخر من المعمار والمباني التى ليس لها وظيفة فى شكل أعمال نحتية . ولا غرو أن القدر الكبير من الطاقة فى الفن النسائي قد اتخذ شكلاً نسائياً « مدافعاً عن المرأة » ولا شك أن عمل الفنانة جودى شيكاغو بعنوان « حفل العشاء » كان أكثر الأعمال النسائية طموحاً فى السبعينيات . وقد صممت هذه القطعة البيئية كتأين ثلاث وثلاثين

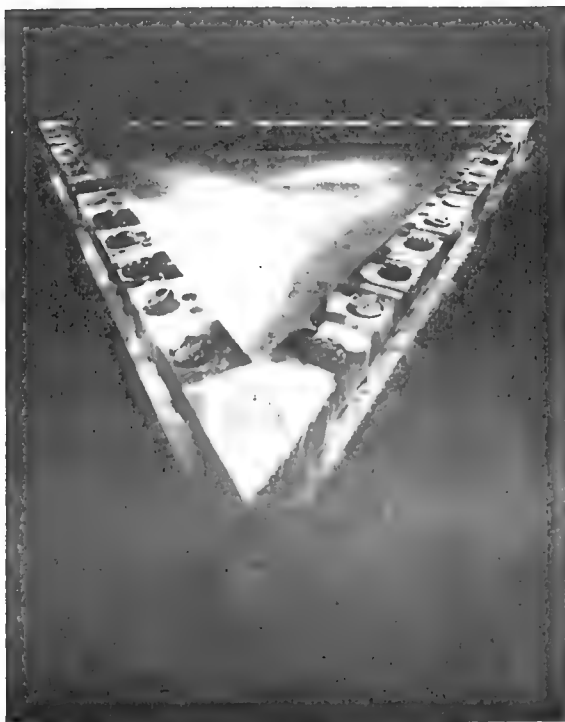
سيدة اعتبرتهن الفنانة الشخصيات الرئيسية في التاريخ الغربى « إضافة إلى ٩٩٩ أخريات » . فكانت اللوحة عبارة عن ٣٣ مكاناً حول مائدة مثلية ولكل منها طبق خاص أمامها وإناء للحساء وفوطه مائدة وبذلك جعلت الصورة ثلاثية . وكانت الصور الزخرفية على الأطباق رمزاً لكل صاحبة مقعد وكثير منها كانت عبارة عن خليط من « المهبل » و « الفراشة » وقد نفذت الفنانة هذه الزخارف بأسلوب التلوين الصينى التقليدى لأن التلوين الصينى هو آية فنية متأصلة لدى النساء الأمريكيات .

وكان الفن النسائى مجرد أحد أنواع الفن المختلفة التى أكدت نظرة خاصة للواقع وكانت الجماعات الفنية الأخرى ذات الاهتمامات الخاصة التى طورت أشكائها الفنية عبارة عن جماعات عرقية ، أمثال جماعات السود والأمريكيين من أصل أسباني حيث كانت جميع أعمالها الفنية موجهة لجمهور من جاليتها المحلية فى المجتمعات الفقيرة ، والشواذ جنسياً .

وقد ظهر فن الشواذ تدريجياً من « معازل » الرسوم الجنسية الإباحية ، فنجد أن سلسلة « روديو الشواذ » التى أبدعها الفنان الأمريكى دلماس هاو تجمع بين أفكار غربية يونانية كلاسيكية وخاصة بالشذوذ الجنسى ، وما زال هذا الفن الذى يركز على قوة الصورة أقل اهتماماً بالأسلوب بالنسبة لشخصية الجماعة ويريد لمعانيه أن تكون سهلة الوصول إلى الجمهور ووصوله إليها ، وهذا يختلف تماماً عن التعبيرات الرمزية الواضحة فى عمل مثل « حفلة العشاء » . وهذا العمل ينفى بتحدى التقاليد المرتبطة بالحدائث الكلاسيكية . والحقيقة أنه ربما يحتوى على بذور حداثة جديدة من نوع مختلف تماماً .



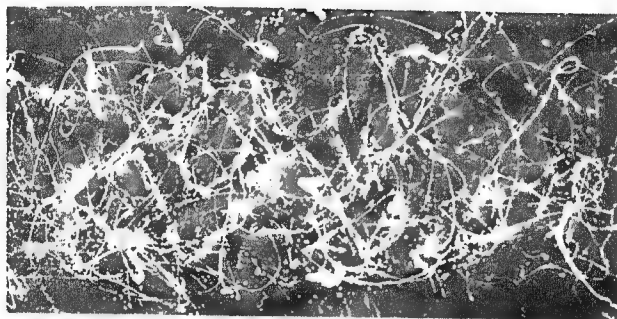
أليس إيكوك - رشاشة متوحشة



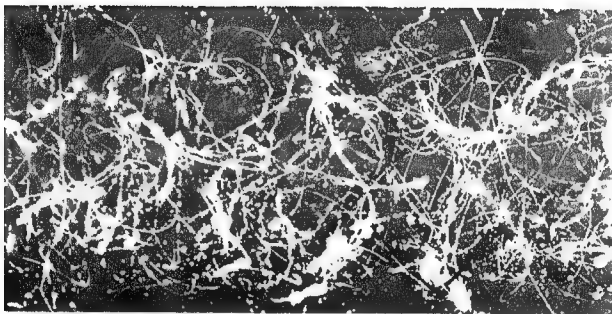
جودی شیکاگو. حفل العشاء. ۱۹۷۹

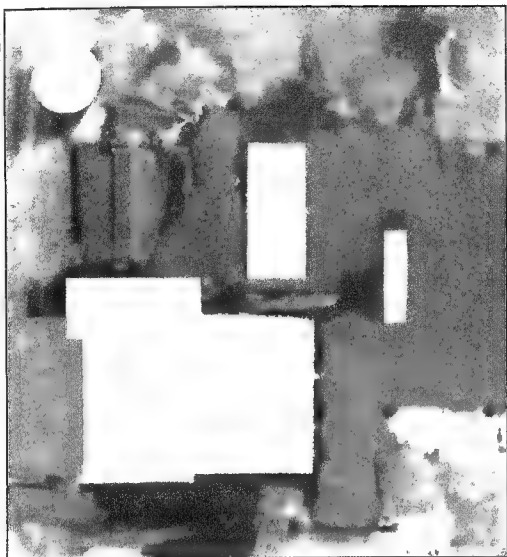


ارشيل جوركى « الخطوبة » ١٩٤٧

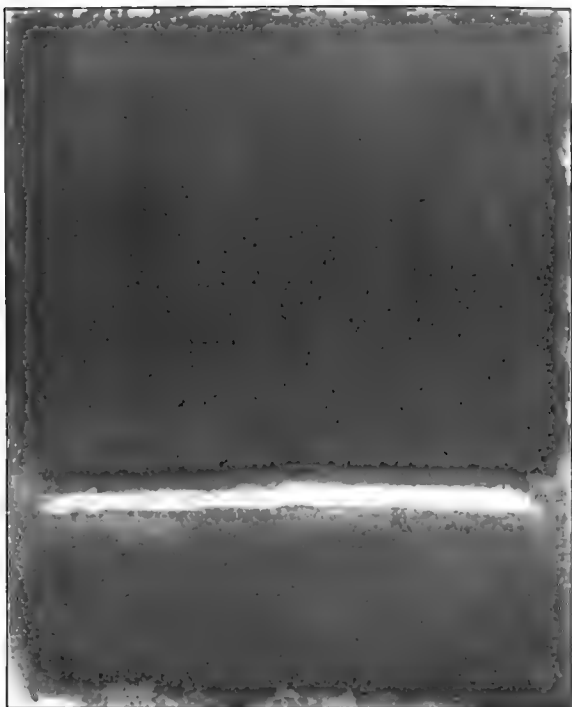


جاسون بولوك - رقم ۲-۱۹۴۹

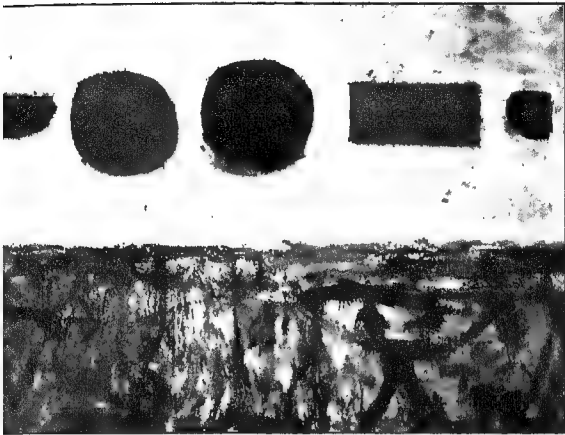




هائز هوڤمان - قمر صاعد - ۱۹۶۴



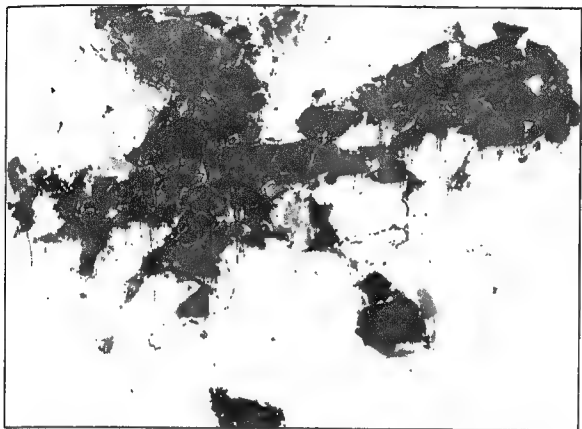
مارك روتكو - برتقال اصغر برتقال - ۱۹۶۹



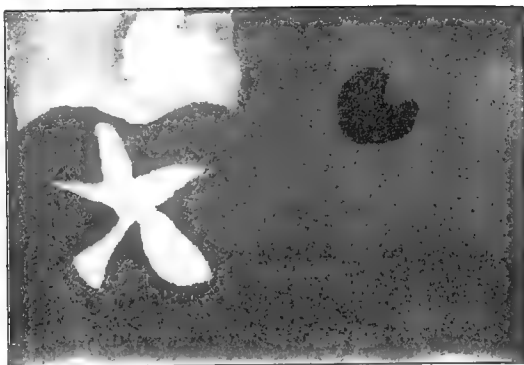
أدولف جوتليب - الأصوات المتجمدة رقم ١، ١٩٥١



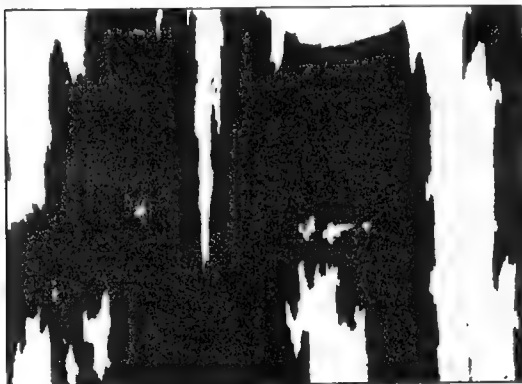
ویلیام دی کوننج - سیدة ودراجة - ۱۹۵۲ / ۱۹۵۳



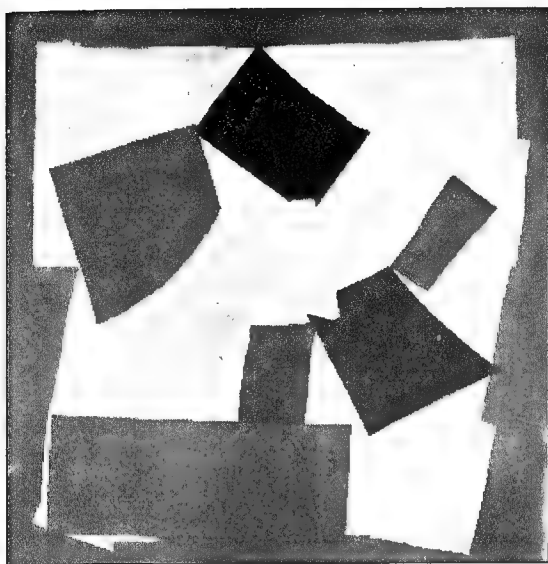
سام فرانسيس - أزرق على نقطة - ١٩٥٨



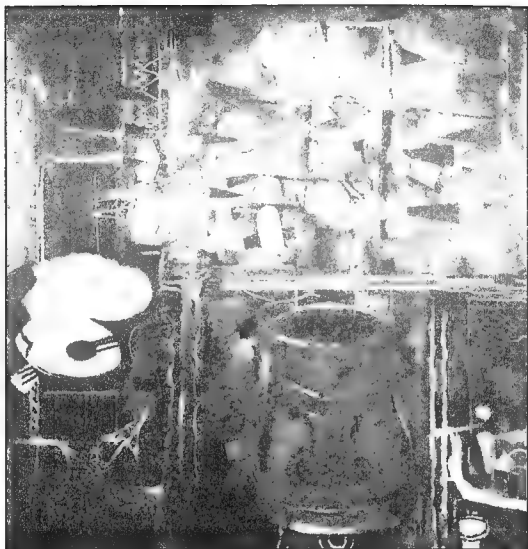
باتريك هيرون - منجنيز في بنفسج قاتم - يناير ١٩٦٧



كلایفورد سٹیل - ١٩٥٧



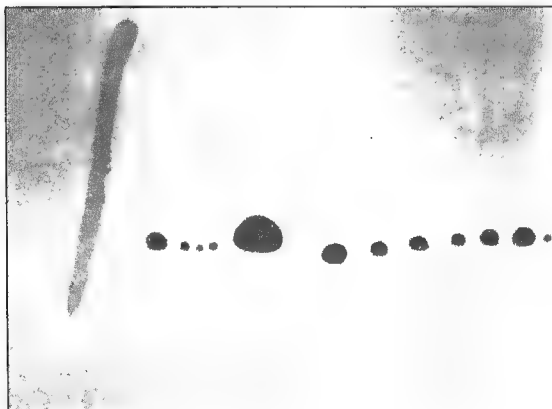
هنري ماتيس - القوقعة - ١٩٥٣



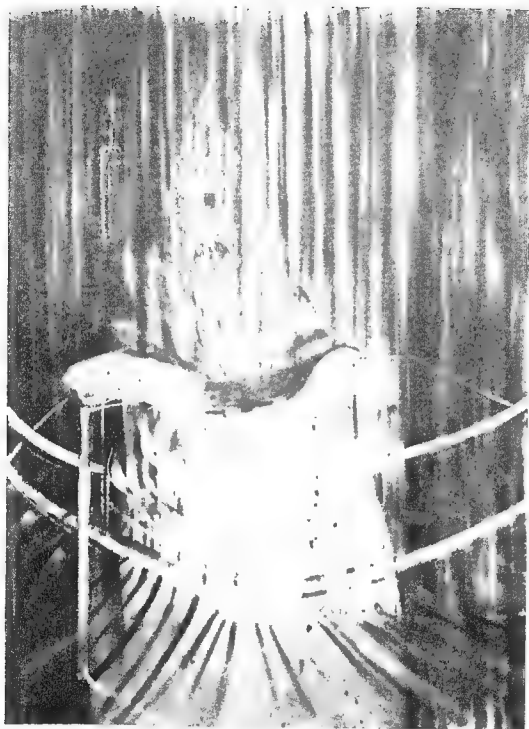
جورج يراك «هرنم» ٥٢ / ١٩٥٦



ماكس ارنست - صرخة النورس - ١٩٥٢



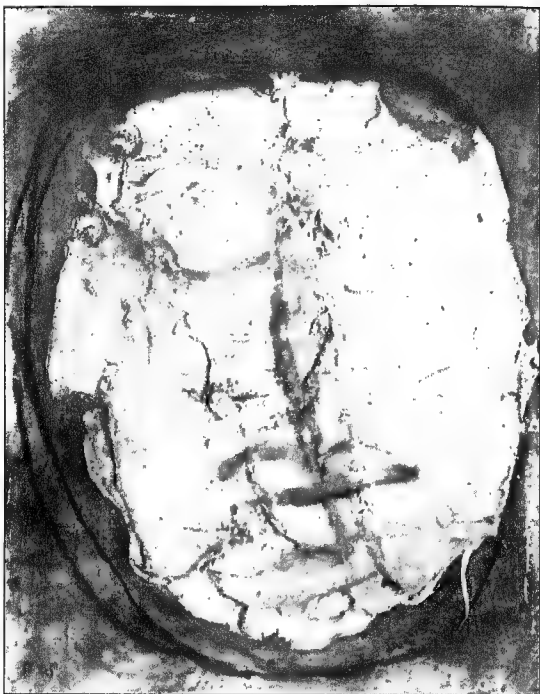
جوان ميرو - أزرق ٢ - ١٩٦١



فرانسیس بیکن - دراسة على فيلا سكویز البابا بریء - ۱۹۵۲



فرانسیس بیکن - إحدى ثلاث دراسات على الصليب - ١٩٦٢



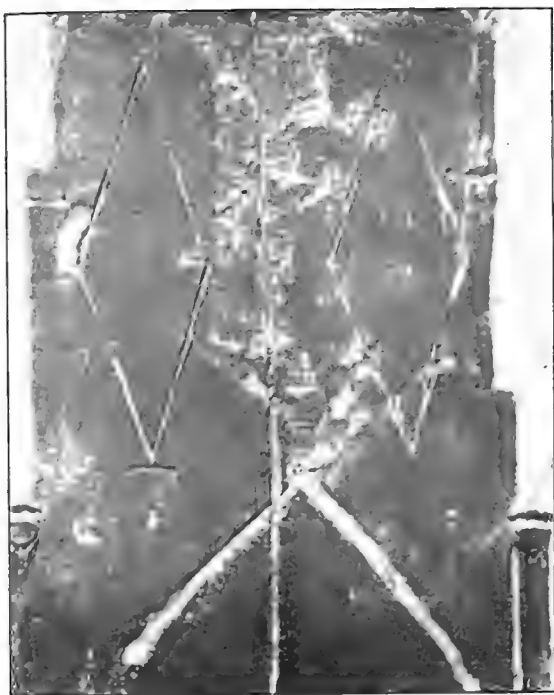
جون فوتريه - رهينه - ١٩٤٥



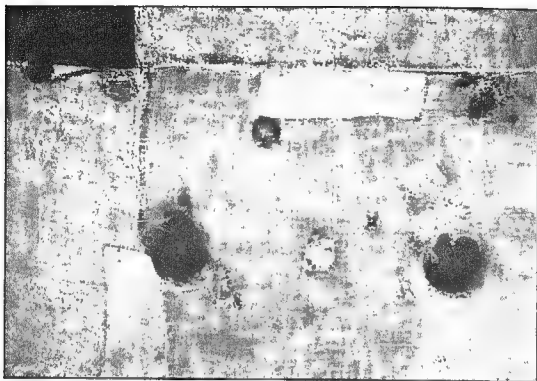
فولز - آزرق رمادی - ۱۹۴۶



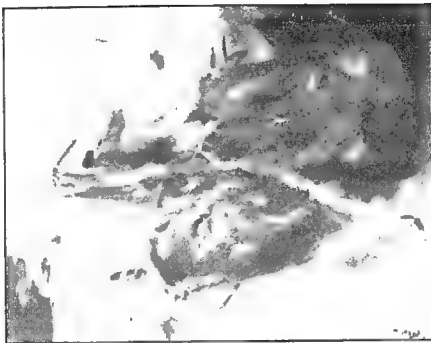
جان بول ریوبیل - مقابله (مواجهه) - ۱۹۵۶



انطونيو تابییه . أسود وشکل معین - ۱۹۶۲

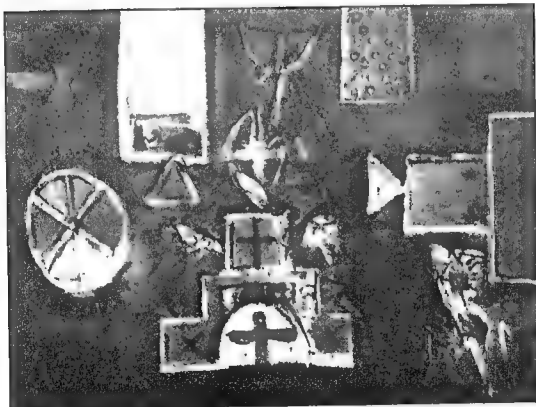


البرتو پوری - شاگو ۴ - ۱۹۵۴



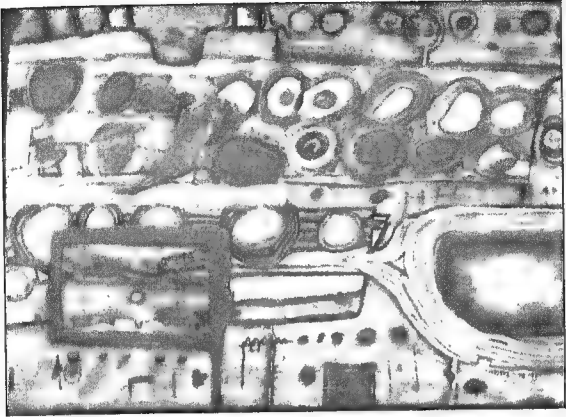
اسجر جون - لا تعرف أبدا، ۱۹۶۶

الآن ديفي - إستشهاد سانت كاترين، ۱۹۵۶





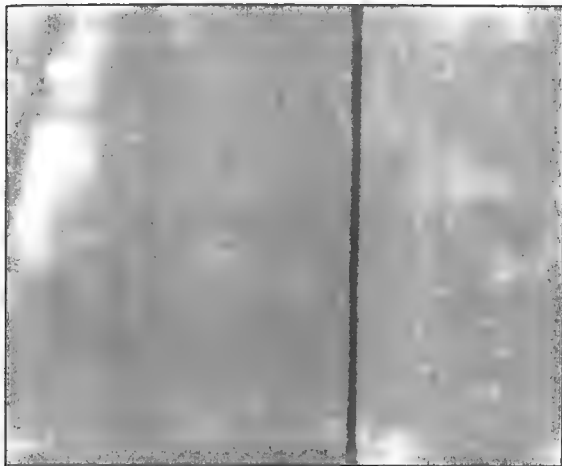
كارل آبل - نساء وطيور - ١٩٥٨



هندرتواسر - سفينة هوكايدو البخارية، ١٩٦١



نيكولا دوستايل - اجريجانا، ۱۹۵۴



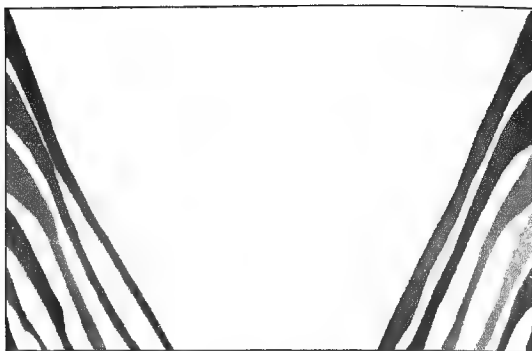
بارنت نیومان. تندرا. ۱۹۵۰



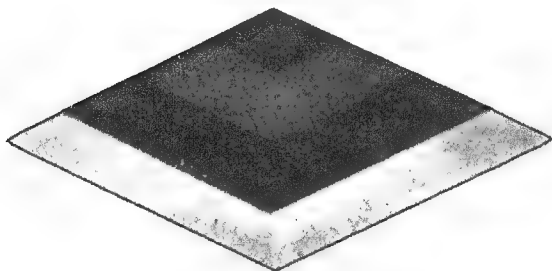
هیلین فرانکنثالر - جبال و بھار - ۱۹۵۲



موريس لويس - بدون عنوان - ١٩٥٩



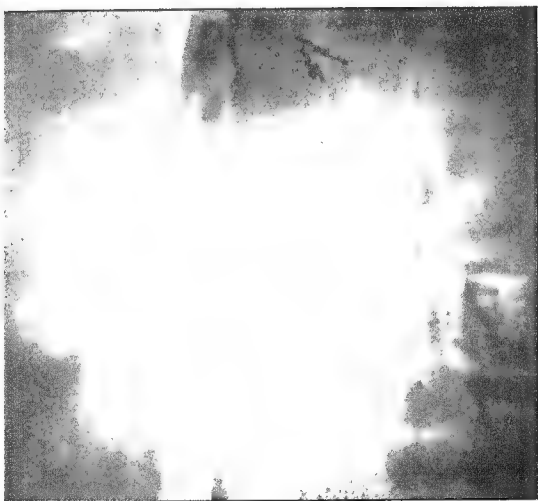
موریس لوئیس - بلا عنوان - ۱۹۶۹



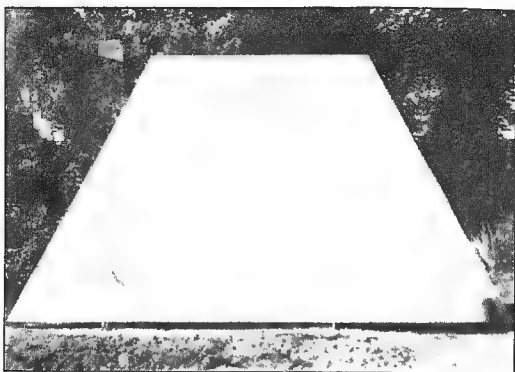
کنیث نولاند - ضوء وحییم - ۱۹۶۵



فرانک ستيلا - بلا عنوان - ۱۹۶۸

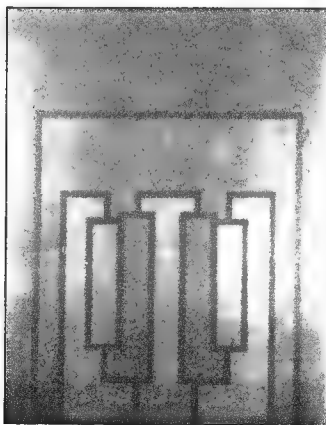


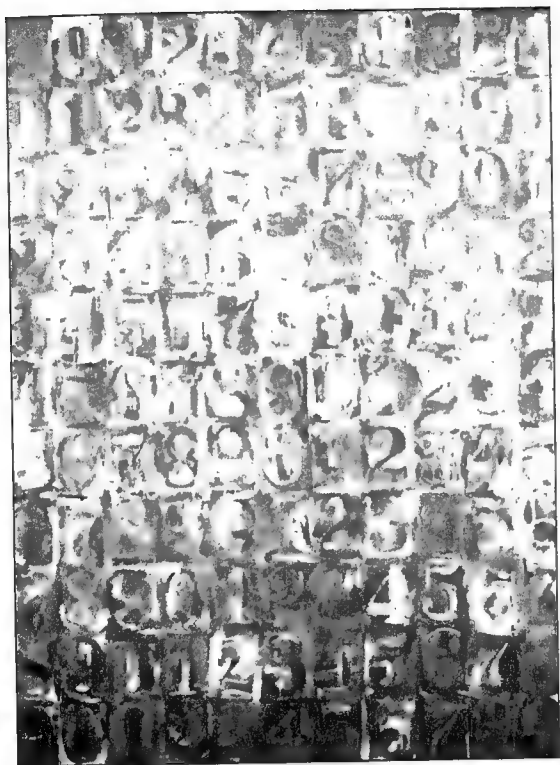
لاری بونز - رحلة مسائية - ۱۹۶۸



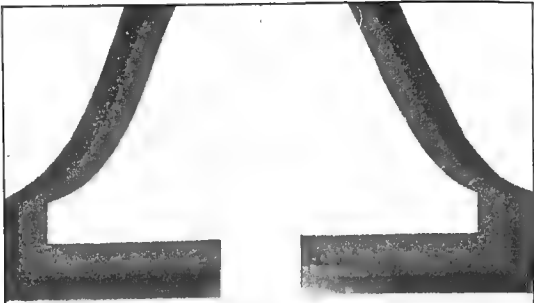
جون ووکر - لمسة ، اصفى - ۱۹۶۷

روین دینس - نمو - ۱۹۶۷

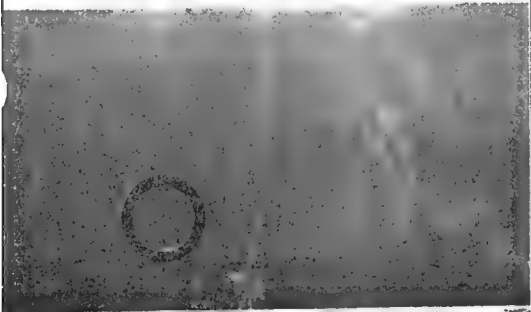




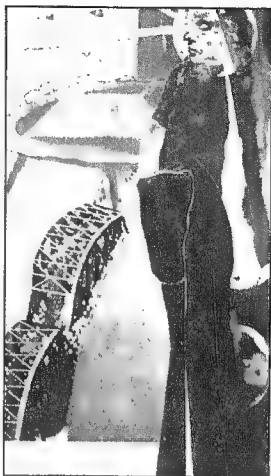
جاسر جونز. ارقام بالالوان. ۱۹۵۹



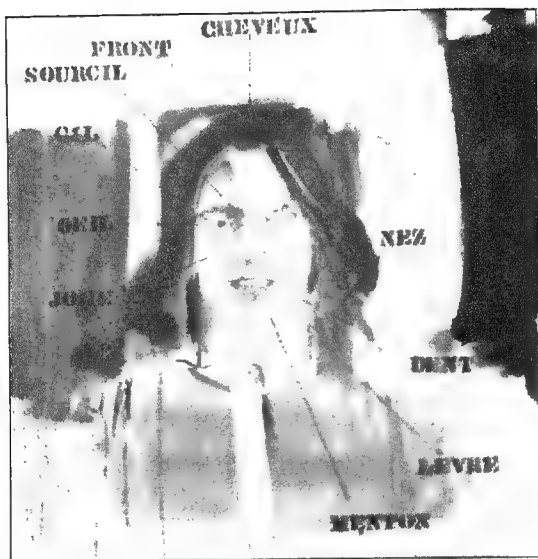
ريتشارد سميث - انهيار - ١٩٦٥



ديفيد هوكس - حلقة مصاطبة طافية في حوض سباحة - ١٩٧١



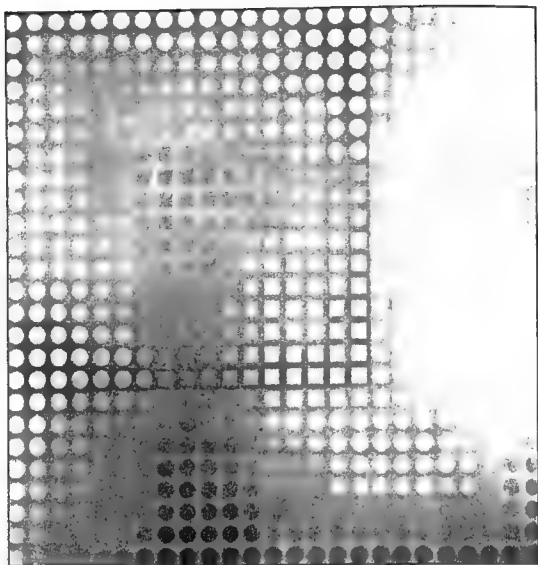
ر.ب كيتاج. ألوان متزامنة مع ف.ب، جنرال الرغبة الساخنة. ١٩٦٨/٦٩



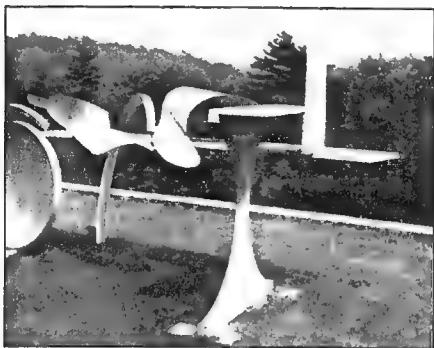
لاری ریفرز. أجزاء الوجه. ۱۹۶۱



یایوی کوساما - غرقة حب ابدی - ۱۹۶۶/۶۵



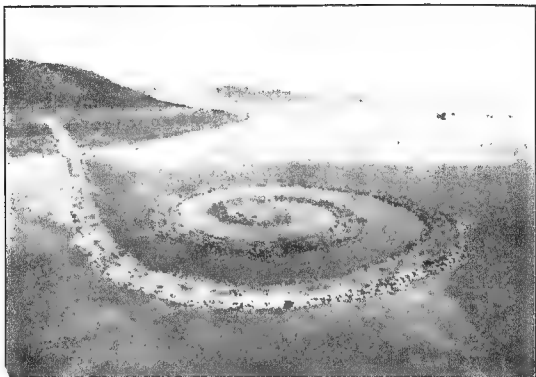
فيكتور فاساريل - ارنى - ١٩٦٨ / ٦٧



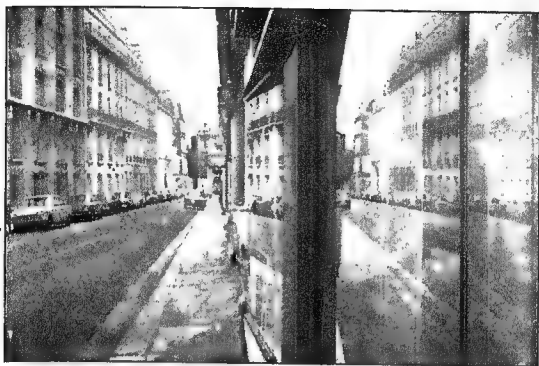
انطونى كارو - عيد الشمس - ١٩٧٠ / ٦٩



فيليب كنج - براح - ١٩٦٧



روبرت سمیث سان - حاجز امواج لولبی - ۱۹۷۰



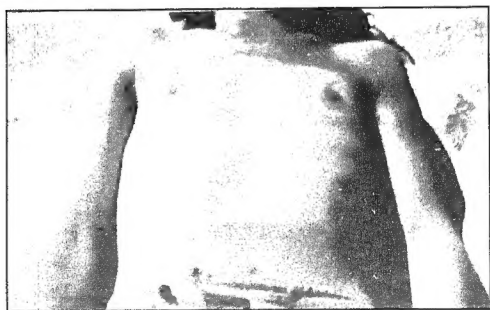
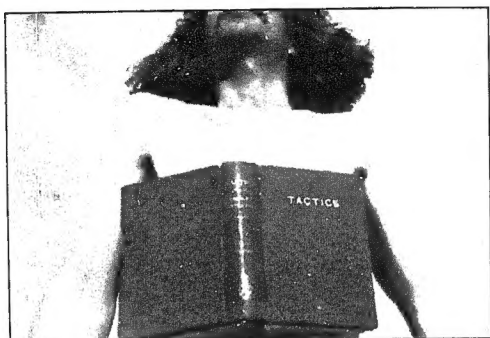
ریتشارد ایستس - منظر من شارع باریسی - ۱۹۷۳



دوان هانسون - متسوقه من فلوريدا - ١٩٧٢



انسلم کيتر. بلا عنوان. ۱۹۷۸



دنیس اوبنهلم - وضع قراءۃ - ۱۹۷۰

## المحتويات

٥	تقديم أ. د مصطفى الرزاز
١٧	مراجعة الفنان أحمد سليم
	<b>الفصل الأول :</b>
١٩	الحدائث المتأخرة
	<b>الفصل الثاني :</b>
٤١	التعبيرية التجريدية
	<b>الفصل الثالث :</b>
٦٣	الوضع في أوروبا
	<b>الفصل الرابع :</b>
٨٧	ما بعد التجريد عند الفنان
	<b>الفصل الخامس :</b>
١٠٥	« فن البوب - فن العامة والبيئة والحدث »
	<b>الفصل السادس :</b>
١٣٧	الفن البصري والفن الحركي
	<b>الفصل السابع :</b>
١٥٥	النحت في حالته السابقة
	<b>الفصل الثامن :</b>
١٧٩	النحت الجديد
	<b>الفصل التاسع :</b>
٢٠٩	ما فوق الواقعية
	<b>الفصل العاشر :</b>
٢١٧	عدة خيارات من الفن المفاهيمي إلى التعبيرية الجديدة
٢٣٥	اللوحات



Bibliotheca Alexandrina



0587566



المكتبة  
والشوريع